

XXVII
Международная
научная конференция
«Шекспировские чтения 2018»
27TH SHAKESPEARE
READINGS 2018

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ
PAPER ABSTRACTS

24-27 сентября 2018 г
September 24-27, 2018

Конференция организована при поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 18-012-20073г).

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
Научный совет «История мировой культуры»
Шекспировская комиссия

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Шекспировский центр

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА — ГИТИС

ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ГБУК Г. МОСКВЫ «МУЗЕЙНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
“МУЗЕЙ МОСКВЫ”»
Филиал «Старый Английский двор»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Русская секция
Отделение гуманитарных наук

XXVII Международная научная конференция
«Шекспировские чтения 2018»
АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ
24–27 сентября 2018 г

27TH SHAKESPEARE
READINGS 2018
PAPER ABSTRACTS
September 24–27, 2018



*Конференция организована при поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 18-012-20073г).*

Москва
2018

ББК 83ЮЗ (4 Вел)
Ш41

Редакционная коллегия:

*А. В. Бартошевич (председатель), Б. Н. Гайдин, Н. В. Захаров,
В. С. Макаров, В. А. Рогатин.*

Ш41 XXVII Шекспировские чтения 2018 (27th Shakespeare Readings 2018) : Сборник аннотаций докладов. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2018. — 186 с.

ISBN 978-5-907017-67-2

Сборник аннотаций докладов Международной научной конференции «XXVII Шекспировские чтения 2018» (27th Shakespeare Readings 2018).

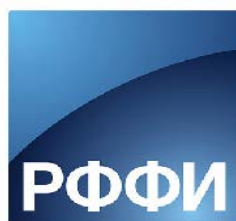
Для всех любителей творчества Шекспира, его современников и последователей, исследователей теории культуры и истории мировой литературы, студентов, аспирантов и преподавателей.

ББК 83ЮЗ (4 Вел)

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 18-012-20073г).*

ISBN 978-5-907017-67-2

© Шекспировская комиссия РАН, 2018.
© Московский гуманитарный университет, 2018.
© Авторы, 2018.



Информационная поддержка

Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир»:

www.rus-shake.ru

Информационно-исследовательская база данных «Современники Шекспира»:

www.around-shake.ru

Электронная энциклопедия «Мир Шекспира»:

www.world-shake.ru

Интернет-портал Московского гуманитарного университета:

www.mosgu.ru

Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение»:

www.zpu-journal.ru

Электронное научное издание «В. Г. Белинский»:

www.vgbelinsky.ru

Электронное научное издание «Н. Г. Чернышевский»:

www.ngchernyshevsky.ru

Н. В. Захаров
(МосГУ, Москва)

**XXVII Международная научная конференция
«Шекспировские чтения 2018» (Shakespeare Readings 2018)**

В 2018 г. исполняется 400 лет с момента написания оды «Памяти мастера Уильяма Шекспира» (*In Remembrance of Master Shakespeare*) крестником драматурга Уильямом Давенантом (1606–1668). Давенанту было тогда двенадцать лет, а со смерти Шекспира минуло два года, но любовь, выраженная в его стихах, породила непреходящее преклонение перед памятью Барда:



*Beware, delighted poets, when you sing,
To welcome nature in the early spring,
Your numerous feet not tread
The banks of Avon, for each flower
(As it ne'er knew a sun or shower)
Hangs there the pensive head.*

*Each Tree, whose thick, and spreading growth hath made,
Rather a Night beneath the Boughs, than Shade,
(Unwilling now to grow)
Looks like the Plume a Captive wears,
Whose rifled Falls are steeped i'th tears
Which from his last rage flow.*

*The piteous River wept itself away
Long since (Alas!) to such a swift decay;
That reach the Map; and look
If you a River there can spy;
And for a River your mock'd Eye,
Will find a shallow Brook.*

Впоследствии У. Давенант сам стал известным драматургом — автором адаптаций шекспировских пьес «Мера за меру» и «Много шума из ничего», «Два знатных родича», «Буря», «Гамлет» и «Юлий Цезарь»,

автором либретто оперы «Макбет». Он получил звание поэта-лауреата и был возведен в рыцари, став «сэром Уильямом», чем «превзошел» успехи «мастера Шекспира». Однако, пожалуй, самым интересным, что связывает его с великим предшественником, стала легенда о том, что именно Шекспир был его родным отцом. Сам ли Давенант придумал эту историю, злые ли языки оговорили его родителей, но факт ее появления свидетельствует о раннем проявлении шекспировского мифа, напрямую связанного с возникновением культурного признания писателя и дальнейшей эволюцией его литературной репутации.

Сегодня интерес к наследию великого английского драматурга и поэта как никогда велик, во всем мире и в России выходят новые научные монографии о Шекспире, переводы его произведений, появляются театральные и киноверсии его пьес, игровые и научно-популярные фильмы о его судьбе и эпохе.

24–27 сентября 2018 г. Шекспировская комиссия РАН готовится отметить 400-летие «культа Шекспира» большой шекспировской конференцией. В ней участвуют более 70 человек из регионов России и 7 зарубежных исследователей.

XXVII Международная научная конференция «Шекспировские чтения 2018» проводится Шекспировской комиссией при Научном совете «История мировой культуры» Российской академии наук и Московским гуманитарным университетом при участии Государственного института искусствознания, ГБУК г. Москвы «Музейное объединение “Музей Москвы”» (филиал «Старый Английский двор»), Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета, Российского института театрального искусства — ГИТИС, Отделения гуманитарных наук Русской секции Международной академии наук (IAS, Австрия).

В оргкомитет конференции вошли доктор искусствоведения, профессор главный научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС, заслуженный деятель науки РФ, председатель Шекспировской комиссии РАН Алексей Вадимович Бартошевич; доктор философии (PhD), кандидат филологических наук директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН Николай Владимирович Захаров; кандидат философских наук, секретарь Научного совета «История мировой культуры» РАН Наталья Владимировна Вдовина, а также члены Шекспировской комиссии РАН: кандидат филологических наук доцент кафедры германской филологии Право-

славного Свято-Тихоновского гуманитарного университета Владимир Сергеевич Макаров; кандидат философских наук начальник научно-исследовательского отдела цифровых технологий Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ Борис Николаевич Гайдин; режиссёр театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя, драматург Виталий Романович Поплавский; доктор культурологии профессор кафедры философии, политологии и культурологии МосГУ Инна Ивановна Лисович; кандидат педагогических наук доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института иностранных языков Рязанского государственного университета им. С. А. Есенина Владимир Анатольевич Рогатин; кандидат философских наук доцент кафедры философии Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета Валерия Сергеевна Флорова.

В каждой области гуманитарных наук разработаны собственные подходы к работе с литературным текстом, в том числе шекспировским. Формат конференции с большим количеством участников позволяет сосредоточиться на общем и различном в том, как представители разных наук подходят к одному и тому же тексту, и дать ответ на вопросы о том: какую роль литературный текст играет в изучении истории и культуры шекспировской Англии и последующих эпох, вплоть до современности; в какой мере могут шекспироведы обогатить свои подходы достижениями широкого спектра наук; могут ли методологически различные исследования одного и того же явления доказать существование единого гуманитарного пространства; насколько полезными междисциплинарные дискуссии могут быть для углубленной разработки методов исследования в отдельных гуманитарных науках; и др. Особенно полезным обсуждение междисциплинарных подходов может быть для студентов и аспирантов российских вузов, молодых ученых.

Международные научные конференции «Шекспировские чтения» проводятся по инициативе А. А. Аникста с 1976 года. В конференции принимают участие исследователи Шекспира, английской и мировой культуры XVI–XXI веков из вузов России (БашГУ им. М. Акмуллы, ГИ СПбГУ, ДВФУ, ДГУ, КГУ, КМТИ им. Г. П. Вишневской, КФУ, МГИМО (У), МГУ, МосГУ, МПГУ, НИУ ВШЭ, ННГАСУ, ПГК им. А. К. Глазунова, ПензГТУ, ПСТГУ, РАНХиГС, РГГУ, РГИСИ, РГСУ, РГУ, РИТИ — ГИТИС, РХГА, СПбГАИЖСА, СПбГУ, ТвГУ, УГИИ, УРИО, ЮФУ и др.), исследовательских институтов РАН (ИМЛИ РАН, ИНИОН РАН, ИФиП УрО РАН), учреждений Министерства культуры РФ (ГИИ, ГМИИ им. А. С. Пушкина), независимые исследователи,

представители зарубежных вузов и научных центров Франции, Республики Беларусь и Украины. Всех их объединяет братская любовь к творческому наследию британского драматурга, осознание его наднационального значения, того, что Ф. М. Достоевский в свое время назвал всемирностью и всечеловечностью А. С. Пушкина.

Предлагаем вниманию читателей сборник аннотаций докладов участников конференции «Шекспировские чтения 2018» на русском и английском языках.

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

*А. В. Бартошевич
(ГИИ, РИТИ — ГИТИС, Москва)*

Шекспир послеюбилейных лет

В докладе речь пойдет о некоторых шекспировских спектаклях, появившихся на российской сцене в два последних года. Прошли два шекспировских юбилея — 450 лет со дня рождения и 400 — со дня смерти. Обычно после естественного (или искусственного) взрыва интереса к драматургу-юбилею наступает некоторая усталость, и театры вступают в период отдыха. С одной стороны, юбилей, даже когда он велик, наскучивает, и с другой — возникает чувство некоторой исчерпанности вариантов разного рода современных трактовок. Отдых от Шекспира неожиданно оказался кратковременным. Наш автор вновь восстановил свои права в российских и не только российских театрах.

На самом пороге ухода из театра Ленсовета Юрий Бутусов поставил там свою, как всегда глубоко личную, версию «Гамлета». Она может быть понята только в связи со всеми прочими русскими Гамлетами, но более всего — с сегодняшним состоянием нашего общества. Спектакль Бутусова красив — почти вызывающе. Но за этой красотой скрыто треплевское отвращение к театру, каким за многие века его привыкли видеть, как форме высокого притворства, неприязнь к самой идее, что актер должен «создавать образ», «творить у вас на глазах характер», быть не тем, что он есть. Мне кажется, Бутусову стал вдруг противен театр, как противен сегодняшний мир. Второе, понятно, важнее. Вопрос в том, есть ли выход из этого тупика, отнюдь не только внутритеатрального.

В замечательном, если не сказать, великом и страшном спектакле Льва Додина, на этот вопрос дается совершенно ясный ответ: выхода нет и быть не может. Не только потому, что мир в спектакле — кладбище, мир — тюрьма, в щелях которой хоронят убитых или люди сами бросаются вниз головой в щель-смерть. Гамлет — часть этого мира. Гамлет — убийца, властолюбец. У нас отнимают последнюю надежду на то, что есть что-то, что может противостоять ужасу и мраку Вселенной. Разве что то, что о безнадежности говорит искусство, так или иначе гармонизирующее хаос, о котором оно кричит, а, стало быть, мир не безнадежен в каком-то последнем смысле слова.

В намеренно эклектичном спектакле Бутусова карнавалу чудищ, лживому, самому себя театрализирующему постмодернистскому миру

противостоит Гамлет. Его играет замечательная актриса Лаура Пицхелаури.

Этот Гамлет — особое существо, андрогин. Он стоит по ту сторону гендерных различий. Это воплощение духовной уязвимости, беззащитности, воплощение страдания, детской боли, юного отчаяния. Но и юной непримиримости. Перед концом Гамлет волочит за собой огромный, занимающий чуть ли не полсцены меч. Поднять его он (она) не может, но из рук не выпускает. Всем, и самому принцу Датскому ясно, чем закончится поединок. Но на крики Горацио («Ты не будешь драться!») Гамлет раз за разом упрямо повторяет: «Буду!». Это финальная точка спектакля.

В этом «Буду!» смысл спектакля — заключенная в нем надежда. Последняя, робкая надежда на малых и слабых, поскольку старшие и сильные властвуют, убивают и играют в свои лживые игры. Итог бутусовского «Гамлета» — свет, рождающийся по ту сторону отчаяния.

Наряду с «Гамлетом» Юрия Бутусова в докладе предполагается дать краткий очерк постановок «Зимней сказки» в петербургском ТЮЗе и «Юлия Цезаря» в московском театре «Модерн».

Alexey V. Bartoshevich
(SIAS, RITA — GITIS, Moscow)

Shakespeare's Post-anniversary Aftermath

The paper deals with some Shakespearean plays that appeared on the Russian stage in the recent two years. Two memorable dates occurred in 2014 and 2016, 450 years since Shakespeare's birth and 400, since his day of death. Usually, after a natural (or arranged) explosion of interest in a celebration's subject there comes a certain fatigue and theatre takes a period of rest. On the one hand, the anniversary, even when it is a truly great person, will bore the community, and on the other — there is a feeling of some exhaustion of interpretation options. The period of rest from Shakespeare happened to be brief. Our author soon regained his rights in theatres within and outside Russia.

Just before leaving the Lensoviet Theater, Yuri Butusov directed his own, as always deeply personal, version of *Hamlet*. It can only be understood in connection with all other Russian *Hamlets*, but most of all with the present state of our society. Butusov's performance is beautiful, almost provocatively so. But behind this beauty lies Treplev's aversion to the theatre that had for centuries existed as a form of high pretense, dislike of the idea that the actor must "create an image in front of the audience", rather than be what he is. It

seems to me that Butusov suddenly became disgusted with the theater, and disgusted with the ways the world goes today. The latter, of course, matters more. The question is if there is a way out of this blind alley (not from the playhouse).

In the remarkable, if not great and astounding, staging directed by Lev Dodin, this question receives a perfectly clear answer: there is no way out, and there cannot be one. Not only because in the play, the world is a graveyard, a prison, where people are buried or even jump to their death into a special hole in the floor. Hamlet is also a part of this world. Hamlet is a murderer, hungry for power. We are robbed of our last hope that there is something that can resist the existential gloom and horror. Yet art will talk and scream about hopelessness, one way or another harmonizing the chaos, and, therefore, the world is not hopeless in some sense of the word.

In Butusov's deliberately eclectic performance, the carnival of monsters, the lying, self-theatrical postmodern world is opposed by Hamlet. His part is given to wonderful Laura Pitskhelauri.

This is an androgyne Hamlet, demonstrating spiritual vulnerability, suffering, childish pain and youthful despair, combined with adolescent aversion to compromise. Before the final scenes, Hamlet drags behind him a huge sword. He / she cannot lift it, but does not let it out of his / her hands. Everybody, including the prince of Denmark himself, is aware of the way the fight will end. But to Horatio's screaming, "You will not fight!" Hamlet stubbornly repeat, "I will!" This is the final point of the play.

This "I will!" encapsulates the message of hope. The last, timid hope for the small and weak, while the eldest and strongest rule, kill and play their deceitful games. The result of Butusov's *Hamlet* is a ray of light born on the other side of despair.

Along with Yuri Butusov's *Hamlet*, the report will give a brief outline of the productions of *The Winter's Tale* at St. Petersburg Youth Theater and *Julius Caesar* at Moscow Modern Theater.

Н. Э. Микеладзе
(МГУ, Москва)

Слово Горацио, или «Гамлет» как психодрама

Проведенный контекстный анализ заключительных слов Горацио (в кварто 1603, 1604 гг. и в фолио 1623 г.) указывает на две взаимосвязанные особенности: 1) разыгрывание трагедии «Гамлет» предусматривало ее терапевтическое воздействие на зрителя, его душевное соучастие и оздоровление (эффект, сходный с психодрамой); 2) пьеса предна-

значалась к исполнению перед разными аудиториями (в публичном театре, в частных домах и дворцах, на торговой площади) и в ее обсуждение должны были быть вовлечены все члены сообщества. Еще один вывод касается шекспировской трагедии как жанра. Три смысла неизменно присутствуют в ее финале: восстановление (установление более совершенного) порядка, почести герою, указание на обсуждение истории с целью запомнить и извлечь опыт. В каждой трагедии сделан акцент на одном из этих смыслов или их сочетании. Терапевтический смысл точнее прочих передает именно финал «Гамлета» с его специфически театральной лексикой.

Natalia E. Mikeladze
(MSU, Moscow)

Horatio's Words, or *Hamlet* as Psychodrama

Contextual analysis of Horatio's final words (in 1603 and 1604 Quartos and in 1623 Folio) indicates two interrelated features: 1) acting out Shakespeare's *Hamlet* provided for its therapeutic impact on the spectator, his spiritual co-participation and healing (an effect similar to that of psychodrama); 2) the play was intended for performance in different audiences (in the public theater, in private homes and palaces, in the marketplace), and all members of the community were meant to be involved in its discussion. Another conclusion concerns the Shakespearean tragedy as a genre. Three meanings are usually present in its finale: the restoration / establishment of a more perfect order, the honoring of the hero, and indication of the discussion of history shown in order to remember and gain experience. In each tragedy emphasis is placed on one of these senses or a combination of them. The ending of *Hamlet*, with its specifically theatrical vocabulary, best conveys the therapeutic meaning.

Д. А. Иванов
(МГУ, Москва)

«Смерть его не шелохнет упрека»: мистериальные истоки «сцены заговора» против Гамлета

Хитроумный план Клавдия и Лаэрта, нацеленный на то, чтобы погубить принца, вращается вокруг главного условия: смерть Гамлета должна выглядеть случайной, никто не должен заподозрить преднамеренного убийства. Старания короля отвести от себя подозрения кажутся чрезмерными, к тому же они явно противоречат интересам Лаэрта

(«Ему я в церкви перережу горло»). Клавдий, объясняя Лаэрту, почему Гамлет не может быть казнен или убит открыто, ссылается на свою странную сентиментальную привязанность к матери принца и на «любовь к нему простой толпы» — мотив крайне необычный для пьесы, главный герой которой подчеркнуто одинок (в Эльсиноре его единственный друг — молчаливый Горацио; ему «служат... отвратительно»; за пределами замка он ни с кем не знаком, не считая заезжих актеров; пираты высаживают Гамлета на датский берег «нагим»; Первый могильщик не знает его в лицо, хотя и узнает череп Йорика). Если в пьесе кто и апеллирует к поддержке «простой толпы», то это Лаэрт во время мятежа. Наконец, сам план убийства, придуманный Клавдием, если бы его удалось реализовать, скорее возбудил бы подозрения против короля и его марионетки — Лаэрта, чем отвел их.

В докладе выдвигается следующий тезис: все эти нестыковки могут быть результатом влияния на Шекспира жанровой модели, весьма далекой от трагедии мести — одной из мистерий, или группы мистерий, на евангельский сюжет. Шекспир, несомненно, с детства был знаком с каким-то из английских мистериальных циклов, может быть, с несколькими. Все они содержали эпизоды новозаветной истории, посвященные заговору иудейских первосвященников против Христа. Именно эти эпизоды могли вдохновлять Шекспира, когда он работал над завершающей частью трагедии. В них четко вычленяются мотивы, присутствующие и в концовке «Гамлета»: злоба первосвященников, направленная на Иисуса; их попытки убить его чужими руками, отведя от себя подозрения; одиночество и обреченность будущей жертвы перед лицом своих врагов; активность гонителей Христа и Его отход на второй план в драматическом действии.

Эту аналогию — Гамлет / Иисус — не следует, конечно, воспринимать буквально. С ее помощью Шекспир не пытается проповедовать христианские истины или как-то иначе укреплять веру своих зрителей. Апелляция к жанровой модели, знакомой большинству жителей Англии, необходима драматургу для решения сложной художественной задачи: соединить композицию трагедии мести с композицией евангельского повествования, максимально заинтриговать зрителя сюжетом, разворачивающимся одновременно в двух жанровых планах, чтобы тем самым подготовить наиболее эффектную и неожиданную развязку.

**“And for his death no wind of blame shall breathe”:
Mystery Sources of the Anti-Hamlet Plot**

The stratagem of Claudius and Laertes aimed at destroying the prince has a central pre-requisite: Hamlet's death should look accidental, and no suspicion should be attached to it. The king attempts to keep his reputation safe seem exaggerated; and they run counter to Laertes' proclaimed interest (“I'll cut his throat i' th' church”). Explaining his avoidance of death penalty or murder to Laertes, Claudius mentions the queen's motherly affection and popularity with common people (she “lives almost by his looks”, “the great love the general gender bear him”). The latter argument is unexpected, considering that Hamlet is a lonely heart (with reticent Horatio for his only friend); complaining of poor service; he does not know anyone outside the castle, except the travelling actors; the pirates set him “naked” on the Danish shore; the First Gravedigger recognizes Yorick's skull, but does not recognize Hamlet at all. The only personage to appeal for popular support is the same Laertes. And the very plan of the plot that Claudius envisaged, if carried out, might have aroused suspicions against the king and his puppet Laertes rather than dissipated any.

We set forth the following explanation: the above discrepancies may have been the result of another genre interfering with the revenge tragedy: namely, a mystery illustrating a Gospel story. W. Shakespeare is sure to have got acquainted with some mystery pageant cycle early in his life, perhaps with more than one. They would all contain tales from the New Testament showing Jerusalem priests conspiring against Christ. These performances could inspire Shakespeare while completing the tragedy. The medieval mysteries contain motivation that is similar to the finale of *Hamlet*: the high priests' wrath at Jesus; their desire to dispatch him using other people's hands and to avoid being suspected; loneliness and hopelessness of the victim; active behavior of Christ's enemies and his stepping back as a dramatic hero.

We need not pursue the analogy between Hamlet and Jesus as an explicit one. Shakespeare did not resort to it so as to preach Christian lessons or instill faith in his spectators. The exploitation of the mystery as a genre model familiar to most English people was required in order to solve a complex artistic task: combine the structure of a revenge tragedy with that of a Gospel narrative, to intrigue the spectators with the turns of the plot unraveling simultaneously in two genre planes, which prepares for an effective and unexpected resolution.

Шекспир после Барда: контекст, усложнение и всемирность

Шекспировские юбилеи 2014 и 2016 года обнажили проблему расслоения шекспиросферы на все менее сообщающиеся между собой подпространства. Одно из них традиционное «бардовское» — основанное на дискурсе об исключительном величии Шекспира по сравнению с его современниками, его «вечных образах». Второе я бы хотел определить как «постбардовское», внимательно относящееся к коллаборации с другими драматургами, к жанровой эволюции, к множеству национальных театральных традиций, которые порождают не столько единого «глобального Шекспира», сколько бесконечное разнообразие «Шекспиров».

Конечно, элементы «небардовского» в работе с наследием Шекспира существовали всегда. Но после юбилеев начала XXI века как никогда стало заметно, что культ «Барда» сходит на нет и, как это свойственно интеллектуальным конструктам, переходит в массовые формы — прежде всего в шекспировскую индустрию.

В докладе на ряде примеров я постараюсь раскрыть «постбардовскую» логику в шекспироведении и в целом в шекспиросфере, подробнее остановившись на последствиях такого важного поворота. «Постбардовский» Шекспир — это сложный Шекспир; Шекспир, не дающий однозначного ответа на «философские вопросы», не вмещающийся в схемы.

Прежде (и важнее) всего, исчезнет «аргумент гениальности»: неповторимость и недостижимость поставленной цели — признак любого творчества, и в этом смысле давать привилегию Шекспиру на основании его исключительной роли в мировой культуре не имеет смысла. Интересна саморепрезентация каждого автора, и все они вместе — и фон картины, и ее герои. Новую логику придется искать и антишекспиристам — аргумент «необразованный стратфордеец не мог быть ренессансным гением» перестанет работать.

Во-вторых, постбардовский Шекспир выведет на новый уровень интерес к историческому в литературе. Мы уже видим, как из самых тайных комнат шекспироведения в ярко освещенное медийное пространство перешла стилометрия. Шекспир делится «мантией» гения с современниками, самая массовая публика учит их имена и знакомится с их почерком. Уникальную роль здесь сыграло и строительство «Шекспировского Глобуса» и театра Сэма Уонамейкера, а также программы

вроде Read Not Dead и массовая доступность текстов эпохи на таких платформах, как EEBO.

В-третьих, постбардовский Шекспир позволит точнее анализировать локальные адаптации Шекспира. Шекспировская индустрия будет продолжать жить своей жизнью, порождая новые мемы, портреты и т. д., но каждая точка в мире, где ставят и читают Шекспира, задает свои синхронические и диахронические аспекты работы с его текстом и театральными практиками.

В-четвертых, уйдет упрощенное толкование шекспировских аллюзий как благого влияния «высокой культуры». Больше внимания будут уделять таким проблемам, как «прием сложности», когда обращение к шекспировскому тексту затрудняет моральный выбор героев (что особенно заметно на примере компьютерных игр). Соответственно, создаваемые сейчас виртуальные миры будут становиться еще сложнее и неоднозначнее.

В-пятых, — и это наиболее очевидно — постбардовский Шекспир сохранит ведущую роль ученых в развитии шекспирологии, увеличит внимание к проектам цифровой гуманитаристики.

В-шестых, интерес к Шекспиру будет стимулировать новые виртуальные реконструкции. Исключительная роль Шекспира в мировой культуре уже привела к тому, что мы представляем себе Лондон рубежа XVI–XVII вв. полнее и точнее, чем другие города в исторически сопоставимые периоды — включая положение дел в искусстве и политике и даже то, как выглядели исторические здания. С развитием искусственного интеллекта эти виртуальные миры будут только совершенствоваться.

Наконец, преподавание Шекспира в школах и университетах, вероятно, найдет новый баланс между «осовремениванием» и текстом в его историческом виде. Шекспировские аллюзии в комиксах и современной музыке, в театре и кино здесь незаменимы.

Ясно, что пока трудно предвидеть, какие конкретно формы примет «постбардовский» Шекспир. Хочется думать, что шекспирология, вечно перестраивая иерархии, и дальше пойдет по пути их усложнения, а не упрощения — но столь же ясно, что это создаст и новые сложности, которые, надеюсь, мы подробно обсудим на следующих конференциях.

**Shakespeare after the Bard:
Context, Complexity and Comprehensiveness**

The 2014 and 2016 Shakespeare jubilees clearly showed that the Shakespearean sphere is splitting into two subspaces which are getting less in touch with each other. One of these is the traditional “Bardic” space, fueled by the discourse of the Bard’s unrivalled greatness in the history of world literature, or of his incomparable “eternal characters”. The other space I would define as “post-Bardic” is the one focused on Shakespeare’s collaboration with his colleagues, on the genre evolution and on the numerous theatrical traditions which gave rise to an infinite variety of Shakespeares rather than a single “global Bard”.

Sure, “non-Bardic” elements have always been present in how people worked with Shakespeare’s heritage — but the recent festivities have made it clear as never before that the cult of the Bard is subsiding and, as it is always the case with intellectual constructs, is relocating to mass culture, primarily to what has been defined as the “Shakespeare industry”.

In my paper, I will use a range of examples to trace the “post-Bardic” logic in Shakespeare studies and in the Shakespearean sphere in general, with a more detailed focus on the consequences of this important turn. Overall, I will start with saying that the “post-Bardic” Shakespeare is a complex figure, the one which evades giving clear and definite answers to life-and-death issues, and the one which cannot be easily fitted into a pattern.

First and foremost, the demise of the “genius argument” will establish that the individuality and the ultimate failure of artistic intention belongs to art in general, and not to Shakespeare alone, and the latter’s exclusive place in world culture is no privilege for a special kind of artistry. Every author’s self-fashioning is important, and all of them are both the background and the foreground of the “general picture”. Anti-Shakespeareans will also have to seek a new system of argumentation, since no-one will buy the “uneducated man of Stratford could not have been a Renaissance genius with a huge vocabulary” claims any more.

Secondly, post-Bardic Shakespeare will take to an entirely new level the interest in the historical in literature and theater. We have already witnessed how stylometry came out of the most arcane recesses of Shakespeare studies into the limelight of media space. Shakespeare is sharing now his mantle of universal genius with his contemporaries, and the widest public is getting familiar with their names and works. This has, of course, been heavily

influenced by the launch of the Shakespeare's Globe and the Sam Wanamaker Playhouse, and their programs (e.g., *Read Not Dead*), and also by easy availability of almost any text on such platforms as EEBO.

Thirdly, the post-Bardic situation will allow a more precise analysis of Shakespeare's local adaptations. While the industry will continue as is for a while, giving rise to the new memes, pics, etc., every place in the world where Shakespeare is read and / or staged sets its own aspects of working with Shakespeare, both synchronically and diachronically, on page and on stage.

Fourthly, the over-simplified interpretation of Shakespearean allusions as a beneficial influence of "high culture" will have to go, too. A new focus will be made on such issues as "the complexity device", whereby a use of Shakespeare makes the moral choice more difficult (most conspicuous in the case of computer games). Accordingly, the newly-created virtual worlds will become increasingly complex.

Fifthly and most evidently, post-Bardic Shakespeare will preserve the leading role of scholars in the expansion of the Shakespearean sphere, especially in the field of digital humanities.

Sixthly, the interest in post-Bardic Shakespeare will drive further virtual reconstructions. So far, the exceptional position of Shakespeare in world culture has already helped us imagine the 16th and 17th century London better and fuller than other cities in comparable periods of history — including its internal policy, artistic world and the possible outlines of historical buildings long lost. The ever-improving artificial intelligence will make these worlds still more convincing.

Lastly, teaching Shakespeare in schools and universities will have to find a new balance between modernizing and historicizing — which will be impossible without addressing Shakespearean allusions in comic books, music, theater and cinematography.

It is, of course, impossible to foresee which specific forms post-Bardic Shakespeare will assume. I would like to believe that the Shakespearean sphere in its eternal reshuffle of hierarchies will continue along the path of complexity rather than simplification, — but it is equally clear that new challenges will arise — the ones which, I hope, will be laid out for discussion at our future conferences.

Шекспирсфера как социальная реальность XXI века

Идея шекспирсферы, сформированная в работах Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ и обоснованная применительно к сферному подходу в культурологии Вл. А. Луковым (1948–2014), оказалась продуктивной, поскольку позволила не только связать социокультурные реалии различных эпох и стран, но и понять культурные механизмы такой связи, которые в одних случаях появляются, а в других нет. Шекспир, его творчество и его загадка («шекспировский вопрос») в наилучшей форме демонстрируют проникновение одного века в другие, а в данном случае — рубежа XVI–XVII вв. в век XXI, где новые коммуникативные технологии уже преодолевают границы государств и границы культур.

В этом смысле шекспирсфера выражает общекультурную тенденцию к переводу «чужого» в «свое» в распространенных культурных тезаурусах — ментальных комплексах социальных субъектов (от индивидов до малых и сколько угодно больших социальных общностей), позволяющих успешно ориентироваться в окружающей среде и творить новое. Шекспировское творчество хорошо известно в подлинниках XVII века относительно узкому кругу профессиональных филологов-шекспироведов, но уже круг театралов и кинозрителей трагедий и комедий Шекспира в сотни раз шире, они знают Шекспира по переводам, принадлежащим разным эпохам и ориентированным на разные культурные коды, в том числе языки (в этом контексте приобретает значение не раз критикованная гипотеза лингвистической относительности Сепира-Уорфа). Круг же потребителей артефактов, связанных с Шекспиром на уровне реминисценций и художественных или бизнес-ориентированных вымыслов (пивные кружки с профилем Шекспира, кафе и рестораны «ШексПир» и т. д., торты «Отелло», туристские маршруты по местам «жизни» Ромео и Джульетты, гобеленному залу замка Хельсингёр, якобы описанному как гамлетовский Эльсинор, портретные изображения Шекспира, вмонтированные в фотографии бодибилдеров, представителей молодежных и криминальных субкультур и мн. др.), неисчислимо велик, что в конце концов и делает факты и мифы 400-летней давности элементом повседневности человека информационного общества.

Превращение Шекспира в культ Шекспира, который и есть дорога к современной шекспирсфере, редкое явление в мировой культуре. Та-

кого феномена нет в большинстве случаев даже в отношении признанных классическими историческими личностей. Нет аналогичного феномена, например, у Лопе де Вега, хотя его лучшие пьесы ставят во многих странах мира. Нет такого рода феномена и у Сервантеса, а у его героя Дон Кихота есть. С шекспировским сопоставим культ Наполеона, а на уровне национальном, например, культ А. С. Пушкина. В изучении философии и социологии культуры, в культурологии шекспиросфера может раскрыть свои признаки по мере того, как все бóльшие массы носителей той или иной культуры начнут ее осваивать в приемлемых для данного общества формах. Беспрецедентный рост в 2014–2016 гг. числа электронных курсов MOOC по Шекспиру в мире и числа их потребителей, многие из которых были только наслышаны о шекспировском творчестве, но проявили к этим интернет-курсам интерес, свидетельствует о том, что в культурной среде XXI века шекспиросфера стала неотделимой частью картины мира в наиболее распространенных тезаурусах и явлением, которое надо и воспринимать как неперенный элемент повседневности многих народов и стран, и осознавать и исследовать это как факт современной культуры.

*Valery A. Lukov
(MosUH, Moscow)*

Shakespearean Sphere as a Social Phenomenon of the 21st Century

The notion of the Shakespearean sphere was introduced and developed in publications by researchers at the Institute of Fundamental and Applied Studies (Moscow University for the Humanities), and Vladimir A. Lukov (1948–2014) applied it to the spherical approach in cultural studies. The concept proved fruitful, as it explained correlation of socially and culturally bound realia of different epochs and nations; such studies also enable comprehension of the correlation mechanisms that either take effect or not. Shakespeare, his work and his mystery (the Shakespeare authorship question) brightly illustrate penetration of one age into another, just as the border of the 16th and 17th centuries reaches our century, with its scope of communications that transcend borderlines of states and cultures.

With consideration for this, the Shakespearean sphere lies within the universal cultural trend towards transformation of “alien” into “own” in cultural thesauri — mental complexes in social subjects (from persons to social communities of different sizes) that enable them to succeed and create in their environments. Shakespeare’s original texts are accessible to a relatively limited layer of professional philologists and scholars, but the number of the-

atre-goers and film spectators who get acquainted with Shakespeare's tragedies and comedies is already many times larger; they come to know Shakespeare through translations made in different times and intended for various cultural codes and languages (in this respect, new importance is given to the much criticized Sapir-Whorf hypothesis of linguistic relativity). And there are multitudes of people who consume Shakespeare-related artifacts that contain brief references or business exploits: mugs with Shakespeare's profile, cafes and restaurants named after the writer, chocolate cake *Othello*, tourist trips in the "settings" of Romeo and Juliet's love story, the tapestry hall at Helsingør Castle as the setting of *Hamlet*, Shakespeare's portraits combined with body-builders' figures or representatives of various youth subcultures, etc.); and this innumerable multitude makes 400-year-old facts and myths acquire everyday interest of our information-driven society.

The development of Shakespeare's cult resulted in the appearance of modern Shakespearean sphere, and this is a unique case in world culture, even among historic figures of the grandest scale. We cannot observe any such cult of Lope de Vega, though his best plays are staged all over the world. There is no cult of Cervantes, but his hero Don Quixote has a cult of his own. Next to Shakespeare's, we can only refer to the cult of Napoleon, and in Russia, of Alexander S. Pushkin. In philosophy and sociology, as well as in cultural studies, the Shakespearean sphere can display more of its characteristics as more and more representatives of this or that culture start exploiting it in socially appropriate forms. The years 2014–2016 saw unprecedented growth in the number of e-courses (massive open online courses) on Shakespeare in the world, and the enrolment statics were amazing. Many participants had only briefly heard about Shakespeare's work previously, but they took an interest in an e-course, which shows that in the 21st century the Shakespearean sphere is integrated in the world views of most thesauri; it is a phenomenon that should be accepted as part and parcel of everyday life in many nations, and as such, it deserves to be studied.

И. Г. Пехович
(Театр на Таганке, Москва)

Загадки Шейлока (заметки режиссера)

В докладе анализируется пьеса У. Шекспира «Венецианский купец». Приводятся взгляды многих шекспироведов, порой взаимоисключающие друг друга. Исследуются история написания, прототипы, литературные источники. Высказывается предположение, что прототипом Шейлока мог стать не только Родриго Лопес, но и сам Шекспир. По-

дробно прорабатывается идея пьесы, сводящаяся не к расовому конфликту, а к столкновению толпы и одиночки, не желающей в этой толпе растворяться. Касаясь самой истории Шейлока, в докладе используется метод так называемого «вертикального конфликта» — когда сюжет рассматривается Шекспиром лишь как повод для более глобальных вопросов, и пьеса превращается в притчу, в некий вечный библейский урок. Так ли уж Антонио бескорыстен, и что означает «давать в долг без процентов»? Действительно ли Бассанио любит Порцию, а Лоренцо — Джессику, или это всего лишь игра в любовь ради денег? Шейлок — каннибал, или Шекспир нарочито сгустил краски ради английской традиции? Также исследуется, почему Шекспир определил пьесу как комедию, когда на комедию она совершенно не похожа.

Igor G. Pekhovich
(*The Taganka Theatre, Moscow*)

The Mysteries of Shylock (Stage Director's Notes)

The paper proposes a theatre director's view of W. Shakespeare's *The Merchant of Venice*, summarizing various scholarly opinions that often clash with each other. Having examined the history of the play's text, the likely character prototypes, and literary sources, we propose that Shylock's prototype could have been Shakespeare himself. We argue that the essential conflict here is not racial / religious, but rather that of a crowd and an individual who will not follow the suit. As for Shylock's personality, the paper analyses the play's 'vertical conflict', where the plot is only a pretext for Shakespeare's investigation of really global issues turning the play into a Biblical parable. Is Antonio indeed a merchant who does not require profit on his money, and what does it mean to lend without charging any interest? Does Bassanio truly love Portia? Does Lorenzo love Jessica, or is it cupboard love? Is Shylock a true cannibal, or did Shakespeare purposefully exaggerate, influenced by the English traditions? What was this play classified as a comedy, when there is so little of the comic element in it?

ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКИХ ПЕРЕВОДОВ

*Е. А. Первушина
(ДВФУ, Владивосток)*

Русские переводы комедии Шекспира “Love’s Labour’s Lost”

Несмотря на то, что комедию “Love’s Labour’s Lost” Шекспира в России узнали позднее других его творений, история ее русских переводов оказалась показательной и достаточно непростой. Первым был перевод П. И. Вейнберга, напечатанный в 1868 г. Именно его перевод названия пьесы — «Бесплодные усилия любви» — стал в России наиболее употребимым. Несмотря на неточность и множество ошибок, вплоть до 1930-х гг. перевод Вейнберга оставался непревзойденным.

Поворотным этапом в русской жизни “Love’s Labour’s Lost” стал советский период. В 1937 г. появился перевод, впервые выполненный истинно большим самобытным поэтом — М. А. Кузминым. Наделенный тонким чувством поэтической формы, он попытался воспроизвести особенности стиховой манеры Шекспира, строго выдерживая принципы эквилинеарности и эквиритмии. Это обрекло переводчика на ряд неудач, жестко раскритикованных К. И. Чуковским. Однако Кузмину, воспринявшему пьесу Шекспира прежде всего как поэтическое произведение, удалось передать интонационную музыку шекспировского стиха, в том числе тех сонетных мелодий, которые создавали особую художественную атмосферу и своеобразный композиционный строй комедии.

К. И. Чуковский, бывший убежденным приверженцем искусства вольного перевода, осудил перевод Кузмина как формалистический, созданный не для сцены, а для кабинетного чтения. Для самого Чуковского главным была театральная предназначенность шекспировской пьесы. В 1945 г. он напечатан свой перевод комедии, который по сути был значительно сокращенной сценической редакцией подлинника. Желая, чтобы его переводной текст легко воспринимался на слух, Чуковский упрощал причудливые шекспировские образы и поэтические метафоры. Поэтому его перевод часто предпочитали театральные режиссеры.

Знаменательной вехой в истории русского Шекспира стал рубеж 1950–1960-х гг. В это время появились переводы Шекспира, прославившие отечественную переводческую культуру. В новом собрании сочинений писателя, выпущенным издательством «Искусство» в 1957–1960 гг., комедия “Love’s Labour’s Lost” была напечатана в переводе

Ю. Б. Корнеева. Эта переводческая версия до настоящего времени удерживала позицию самой предпочитаемой. Лексическая выразительность, стилистическое многоцветие и талантливое стихотворчество — несомненные достоинства переводного текста Корнеева. Текста колоритного, красочно выразительного, написанного, несомненно, талантливым автором.

Тем не менее считать завершенной русскую переводческую историю “*Love’s Labour’s Lost*” нельзя, потому что переводчики, работавшие над этой комедией, открыли нескончаемые рецептивные возможности отечественной словесности. Такой творческий поиск неостановим.

Elena A. Pervushina
(FEFU, Vladivostok)

Russian Translations of Shakespeare’s Comedy *Love’s Labour’s Lost*

In spite of the fact that Shakespeare’s comedy *Love’s Labour’s Lost* became known in Russia later than his other creations, the history of its Russian translations turned out to be representative and rather complicated. The first translation published in 1868 was made by Pyotr I. Veinberg. His translation of the title of the play — «Бесплодные усилия любви» — was a success and is still widely used in Russia. Despite its inaccuracies and a great number of mistakes, Veinberg’s translation was not surpassed until the 1930s.

The Soviet period became a landmark in the history of *Love’s Labour’s Lost* in Russia. In 1937, Mikhail A. Kuzmin’s translation appeared, the first to be created by a truly great Russian poet. Endued with keen understanding of poetic form, he tried to render Shakespeare’s verse mannerism with scrupulous observation of the principles of equilinearity and equirhythm. This led the translator to some failures castigated by Korney I. Chukovsky. Nevertheless Kuzmin, perceiving Shakespeare’s play primarily as a piece of poetry, managed to convey the intonational music of Shakespeare’s verse, as well as those sonnet tunes that created a specific artistic atmosphere and peculiar kind of comedy composition.

Being a staunch supporter of free poetic translation, Korney I. Chukovsky criticized Kuzmin’s translation as formalistic and intended for reading in print rather than acting on stage. For Chukovsky himself, the most significant feature of Shakespeare’s play was its suitability for the theatre. In 1945, he published his own translation of the comedy, which in fact was a capsule stage version of the original. Chukovsky wanted his translation to be

easily perceived by the ear, and to achieve this, he simplified Shakespeare's quaint characters and poetic metaphors. That is why theater directors have often preferred his translation.

The period of the 1950s–1960s was another major landmark in the history of Russian Shakespeare. At that time, translations of Shakespeare glorified our national culture of translation. The new *Complete Works in 8 volumes* released by *Iskusstvo Publishers* in 1957–1960 included *Love's Labour's Lost* in a new translation by Yuri B. Korneev. This translator version has been the most preferred until recently. Obvious merits of Korneev's translation are lexical expressiveness, stylistic diversity and masterly versification. Written by a certainly talented author, this translation is picturesque and colorfully expressive.

Nonetheless, one cannot consider the Russian translation history of *Love's Labour's Lost* completed. Working with this comedy, translators have found out endless receptive resources of our national literature. This creative endeavor is sure to continue.

А. А. Евдокимов
(МГУ, Москва)

«Ромео и Джульетта» в ранних русских переводах^{*}

Самая известная из ранних трагедий Поэта представляет собой один из ключевых шекспировских текстов русской литературы и культуры. Уступая по количеству переводов и художественных интерпретаций «Гамлету», трагедия «Ромео и Джульетта» пользовалась не меньшей популярностью в XIX в. Отмечу только, что именно история обреченных на смерть влюбленных была раньше всех переведена с языка оригинала — в 1772 г., за три года до первой точной версии монолога «Быть или не быть», созданной М. И. Плещеевым. В эпоху романтизма эту трагедию переводили столь же интенсивно, как и «Гамлета» (например, на рубеже 1830–1840-х гг. появляются два ее полные русские версии).

Это исследование имеет своей целью не столько представить исторический обзор переводов «Ромео и Джульетты» (на эту тему писал, в частности, Ю. Д. Левин, а совсем недавно Е. М. Луценко), сколько встроить созданные переводы в широкий литературный и культурный

^{*} Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 18-012-00651 («Трансформация шекспировской драматургии в русской литературе XVIII–XX веков: история, типология, интерпретация»).

контекст и определить магистральные направления интерпретации трагедии в XVIII — первой половине XIX в.

Специфические черты ранних русских версий, обусловленные переводческой традицией, источником текста или волей переводчика (список причин можно продолжить), рассматриваются не как отступление от подлинника, а как уникальные в своем роде попытки создать текст, адекватный своему контексту. В силу этого в исследовании уделяется внимание ранним этапам формирования шекспировского мифа, взаимосвязям произведений драматурга с русской предромантической и романтической литературой и т. д.

Круг рассматриваемых сюжетов довольно широк: от вхождения «Ромео и Джульетты» в сферу русской и европейской «ночной поэзии» (в переводе «Вечеров») до апологии немецкой романтической школы (в версии И. В. Росковшенко), от манифестирования чистой любви и вечной верности (в отрывках, переведенных П. А. Плетневым) до инспирированных чтением философии Гегеля актуализации социального подтекста и даже практического руководства к адюльтеру (таковая интерпретация М. Н. Каткова и последовавшие за ее созданием события).

Andrey A. Evdokimov
(MSU, Moscow)

Romeo and Juliet* in Early Russian Translations

The most renowned of the Poet's early tragedies is also one of Shakespeare's key texts in Russian literature and culture. Conceding in the number of translations and poetical interpretations to *Hamlet*, the tragedy *Romeo and Juliet* was enjoying no less popularity in the 19th century. I just remark that the history of lovers doomed to die early, was the earliest Russian translation of Shakespeare's tragedy from the original text: it happened in 1772, three years before publishing the first accurate version of the soliloquy *To be or not to be* by Mikhail Pleshcheyev. In the Romantic Age, the tragedy was translated as frequently as *Hamlet*: for instance, on the verge of 1830s and 1840s two complete Russian versions appeared.

This paper aims not so much to make an abstract of history of the *Romeo and Juliet* translations (this problem was particularly covered by Yuri Levin and most recently by Elena Lutsenko), as to place the existing transla-

* The research was implemented within the framework of a project of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), No. 18-012-00651 ("Transformation of Shakespeare's Drama in Russian Literature in 18th–20th Centuries: History, Typology, Interpretation").

tions into the wide literal and cultural context and defining the main trends in the interpretation of the tragedy from 18th to the first half of the 19th century.

The specific features of those early Russian versions, which were conditioned by the translation traditions, the source of the text or a translator's will (the list of reasons may be continued), are considered not as a kind of deviation from the original, but as a series of unique attempts to make a text adequate to its context. For this reason, the research pays attention to the early stages of making the Shakespearian myth, connections of the playwright's works with Russian pre-romantic and romantic literature, etc.

The range of subjects examined is quite wide: from *Romeo and Juliet* entering the sphere of Russian and European "night poetry" (in the *Vechera* journal) to an apology of the German romantic school (in Ivan Roskovshenko's version), from manifesting pure love and eternal fidelity (in Pyotr Pletnev's fragments) to emphasis on the social implementation and even to a practical guide to adultery (this was Mikhail Katkov's interpretation and its aftermath).

*Е. М. Масленникова
(ТвГУ, Тверь)*

Эвфемизмы в произведениях У. Шекспира: скрытые подтексты

1. Переводчик может стать дополнительным источником текстовых лакун, усиливая смысловые разрывы относительно интертекстовых и интратекстовых связей шекспировских текстов, где буквальная передача эвфемизмов или их пропуск делает перевод бессмысленным.

2. У. Шекспир прибегает к эвфемизмам, когда речь идёт о беспорядочной половой жизни и внебрачных отношениях (*got to it, conquer a bed, between the sheets, stop your body to pollution, throw down* и т. д.), о появлении незаконнорождённых детей (*come in through the window* и т. д.), о женщинах лёгкого поведения (*pagan, trot* и т. д.), о венерических болезнях (*malady of France, incurable bone-ache* и т. д.). Реже эвфемизмы относятся к предметам быта (*close stool* и т. д.). При использовании эвфемизмов передача оценочности осуществляется имплицитно, но они являются своего рода способом кодирования национально-специфических ценностей.

3. Многие из используемых ранее как эвфемизмы выражений содержатся в словарях со стилистической пометой как устаревшие, поскольку со сменой культурной парадигмы исчезла необходимость в эвфемизации. Так, Изабелла из трагикомедии «Мера за меру» использует существительное *shame* (*Is't not a kind of incest, to take life / From thine*

own sister's shame?) не в современном значении «стыд, позор», а указывая на внебрачную связь.

4. При переводе шекспировских текстов необходимо различать правила нахождения смысла и правила, которые отождествляют смысл с определёнными единицами текста. В пьесе «Цимбелин» Иможен выслушивает рассказ о поведении своего мужа в Риме, где тот якобы развлекается в окружении женоподобных молодых людей (*to be partner'd / With tomboys hired*). Переводчики предпочли заменить намёки на продажных женоподобных мужчин на лиц женского пола: поэтому вместо *tomboys* фигурируют *грязные твари* (Г. П. Данилевский, 1850), *преlestницы* (В. Ф. Миллер, 1868), *развратницы* (Н. И. Шульгин, 1880), *гнузные негодницы* (П. А. Каншин, 1893), *развратницы* (А. Л. Соколовский, 1894), *публичная негодница* (В. Г. Шершеневич, 1941), *блудницы* (А. И. Курошева, 1949) и т. д. Полоний из «Гамлета» боится, что Офелия родит вне брака (*you'll tender me a fool*), а не того, что Гамлет докажет ей ее же глупость (В. Р. Поплавский, 2001).

5. Шекспировские эвфемизмы, понятные его современникам, способствуя возникновению конфликтного слоя между оригиналом и его переводом, когда переводчику необходимо решить задачу, связанную с элиминированием подобных лакунарных разрывов.

Evgeniya M. Maslennikova
(TvSU, Tver)

Hidden Subtexts of Shakespearean Euphemisms

1. The translator can become an additional source of text lacuna, increasing semantic gaps with respect to the intertextual and intratextual references in Shakespearean texts, as literal rendering of euphemisms or omitting them makes the secondary text meaningless.

2. Most often Shakespeare uses euphemisms when it comes to promiscuous sex life and extramarital affairs (*got to it, conquer a bed, between the sheets, stop your body to pollution, throw down*, etc.), illegitimate children (*come in through the window*, etc.), women of little virtue (*pagan, trot*, etc.), venereal diseases (*malady of France, incurable bone-ache*, etc.). Less often, euphemisms refer to everyday objects (*close stool*, etc.). Meanings of such euphemisms are implicit. Nevertheless, they serve to code nationally coloured specific values.

3. In dictionaries many expressions used earlier as euphemisms are marked as obsolete, because, the need for using such euphemisms has disappeared with the change of the cultural paradigm. So, Isabella from the tragi-

comedy *Measure for Measure* uses the noun *shame* (*Is't not a kind of incest, to take life / From thine own sister's shame?*) not in its modern meaning but with reference to extramarital copulation by a woman.

4. When translating Shakespearean texts, it is necessary to know how to find the text's meaning and rules and to identify the chosen meaning with a certain text unit. In *Cymbeline*, Imogen is listening to a story about her husband's behaviour in Rome, where he may be having fun with effeminate young people (*to be partner'd / With tomboys hired*) or male prostitutes. Due to specifics of text reception, Russian translators prefer to turn effeminate men into females of easy virtue: instead of *tomboys*, there are *dirty creatures* (G. P. Danilevsky, 1850), *charming women* (V. F. Miller, 1868), *sluts* (N. I. Shulgin, 1880), *vile devils* (P. A. Kanshin, 1893), *debauchery* (A. L. Sokolovsky, 1894), *public rascal* (V. G. Shershenevich, 1941), *harlots* (A. I. Kurosheva, 1949), etc. In *Hamlet*, Polonius is afraid that Ophelia will give birth to an illegitimate child (*you'll tender me a fool*). In one of the Russian modern translations he is afraid lest Hamlet should prove her *stupidity* (V. R. Poplavskiy, 2001).

5. Shakespearian euphemisms and puns were clear to his contemporaries. His modern translators and interpreters need to decide how to eliminate such lacunary gaps for the modern reader and spectator.

Е. О. Кудряшова
(ДВФУ, Владивосток)

О переводах сонетов Шекспира А. Ю. Милитарёвым

А. Ю. Милитарёв — широко известный отечественный ученый-лингвист, писатель и переводчик. Его переводы сонетов Шекспира, высоко оцененные специалистами, были включены в первое академическое издание шекспировских сонетов в России. В данной работе мы остановились на анализе поэтического образа времени в переводческом прочтении А. Ю. Милитарёвым шекспировских сонетов.

Сопоставив подлинный и переводной тексты, мы выяснили частотность употребления лексемы *time* у Шекспира и соответственной лексемы *время* у Милитарёва. Шекспир называет *time* 23 раза, Милитарёв называет *время* заметно реже — 15 раз. Этот показатель, на наш взгляд, неслучаен, что подтвердил сопоставительный анализ образа Времени и темпоральных процессов в анализируемых сонетах.

В большинстве случаев образ Времени у Шекспира представлен как действенная персона, обладающая именем, волей, характером. Шекспировское время вооружено очевидным атрибутом бога Хроноса

— серпом. Зачастую тема и образ времени, создаваемые ярко экспрессивными метафорами, приобретают более негативную окраску, чем тема и образ Смерти.

В классических переводах С. Я. Маршака образ времени не был персонифицирован в такой же мере и был представлен скорее абстрактной категорией. Но Милитарёв гораздо более адекватно воспроизвел указанные особенности шекспировского образа. Вместе с тем в его прочтении образ приобрел новые оттенки. Время как активно действующий персонаж изображено у Милитарёва только в 8 случаях из 15, и только в трех оно именуется. У этого времени, в отличие от шекспировского, нет характера, оно более бесстрастно. Поэтическая манера Милитарёва эмоционально более сдержана, возможно, поэтому для его лирического героя время не так страшно, как страшна смерть.

Таким образом, переводчик продемонстрировал новый взгляд на один из самых важных образов в поэтической системе сонетов Шекспира — образа Времени. Это, безусловно, важно для понимания общей поэтической картины, создаваемой переводными сонетами А. Ю. Милитарёва.

Ekaterina O. Kudryashova
(FEFU, Vladivostok)

**On Translations of Shakespeare's Sonnets by
Alexander Yu. Militarev**

Alexander Yu. Militarev is a well-known Russian linguist, writer and translator. His translations of Shakespeare's sonnets, highly appreciated by specialists, were included into the first academic edition of Shakespeare's sonnets in Russia. This paper is devoted to Militarev's poetic image of time and presents its analysis.

Comparing the translated text with the original, we highlighted the frequency of using the *time* lexeme in Shakespeare's text and in Militarev's interpretation. The statistics shows that Shakespeare used it 23 times, Militarev did it less often — 15 times. We supposed that this indicator was not accidental, and comparative analysis and analysis of temporal processes in the sonnets confirmed this point of view.

Shakespeare's *Time* is shown as an active person, possessing a name, will and character in most of cases. Moreover, this character is armed with a scythe — an obvious attribute of the god Chronos. Previous facts lead to a curious result: the theme and the image of time, created by vividly expressive

metaphors, acquire more negative meaning than even the theme and image of Death.

The image of *Time* in Samuil Ya. Marshak's classical translations was not personified equally and was represented mostly as an abstract category. Militarev conveyed features of Shakespearean *Time* more adequately. However, the image acquired new shades. Militarev's *Time* is represented as an active character only in 8 cases out of 15, and it has a name only 4 times. Unlike Shakespeare's, this *Time* has no features of character — it is more dispassionate. Militarev's poetic manner is emotionally more restrained; perhaps, therefore, time is not so terrible as death is for his lyrical hero.

To conclude, the translator demonstrated a new vision of Time — a fundamental image in poetic system of Shakespeare's sonnets. Without any hesitation, it is important for understanding the complete poetic picture created in translations of sonnets by Alexander Yu. Militarev.

М. М. Савченко

(Независимый исследователь, Париж, Франция)

Просодические особенности имен персонажей в русских переводах Шекспира

Современная русская традиция поэтического перевода обязывает переводчика, по возможности, соблюдать эквиритмичность и эквилинеарность подлиннику.

Основной трудностью при переводе пьес Шекспира, написанных по большинству белым стихом, является вписывание семантики в границы строки. Русские слова в среднем длиннее английских, и смысловые жертвы неизбежны. Любой слог ценен, и чем короче употребляемое слово, тем большим оно обладает потенциалом для переводчика. Русские аналоги шекспировских имен представляют в этой связи любопытный материал для исследования.

Пятистопный ямб дает переводчику десять или одиннадцать слогов в случае мужской или женской клаузулы соответственно. Длина и акцентуация имени являются для переводчика двумя ключевыми факторами; при этом важность имени как одного из ключевых семантических элементов текста обусловлена в том числе соображениями сценической ясности: это может быть как обращение к персонажу на сцене, так и упоминание персонажа, отсутствующего в данной сцене. Иными словами, это элемент, которым редко можно пожертвовать.

Ударение определяет положение имени в строке, то есть в сетке чередующихся ударных и безударных слогов. Если при равной длине

акцентуация имени может быть идентичной в английском и русском языках (Гамлет, Отелло), то она может изменяться (Парис, Тибальт) или быть вариативной (Макбет).

Отдельные случаи трансформации оригинальной формы имени можно классифицировать следующим образом:

- восстановление «оригинальной» формы: например, частые у Шекспира, заимствующего сюжеты у итальянских новеллистов, итальянские имена даются в «восстановленной» итальянской форме (Монтекки вместо Монтегью);
- использование принятой в узусе формы: имена персонажей античности или английских и французских королей, обычно дающихся в латинизированном или германизированном варианте;
- русификация-перевод «говорящих» имен (Пердита — Утрата, в зависимости от перевода; Кизил, Основа, Выдра и т. п.).

Трансформация имен может быть связана с практическими интересами переводчика, часто с соображениями краткости. Эдварда (куда бы ни падало ударение) проще «уместить» в строку, чем Эдуарда, а Джорджа проще, чем Георга; некоторые имена, заканчивающиеся на -о, дают возможность усечения слога (Бернард, Марцелл, Гораций); имена с окончанием на -ио (Горацио, Меркуцио) дают возможность элидированного произношения «ьо»; перевод пассажей с перечислением нескольких персонажей требует особой виртуозности.

Mikhail M. Savchenko

(Independent researcher, Paris, France)

Prosodic Peculiarities of Shakespearean Characters' Names in Russian Translations

The contemporary Russian tradition of poetic translation implies using, whenever possible, the metre and the number of lines of the original text.

The main difficulty when translating Shakespeare's plays, written mostly in blank verse, lies in fitting the semantic content into the limits of the poetic line. Russian words are usually longer than English ones, which makes semantic losses inevitable. Every syllable becomes precious, and the shorter the word used, the more potential it has for the translator. In that respect, Russian equivalents of the names of Shakespeare's characters allow for interesting observations.

Using the iambic pentameter gives the translator 10 or 11 syllables per line, respectively for masculine and feminine endings. The length and the stress pattern of the name are the two key factors for a translator. The im-

portance of the character's name as a key semantic element of the text is also conditioned by theatrical clarity, whether it is addressing a character on stage or mentioning an off-stage character. In other words, it is an element which can scarcely be omitted.

The stress defines the name's position in a poetic line, which is a grid made of stressed and non-stressed syllables. If the name's stress pattern (and length) may be the same in English and Russian (as is the case with Hamlet and Othello), it may also change in translation (Paris, Tybalt) or vary in Russian (Macbeth).

The following are examples of the transformation of the original name:

- going back to the "authentic" name form: for example, Italian names, which are frequent in Shakespeare, as he uses plots from Italian writers, are given in a "restored" Italian form (Montecchi rather than Montague);
- using the name form common in Russian usage: this is the case of Greek and Roman characters or English and French kings; the latter are traditionally Latinized or Germanized;
- Russifying / translating charactonyms (the name Perdita is occasionally translated into Russian; humorous names of comic characters such as Bottom are usually translated), etc.

The name's transformation often serves the translator's practical interest, such as brevity. Keeping the English names of the kings may be sensible, as these are usually shorter, i.e. simpler to use in a poetic line, than their traditional Latinized / Germanized counterparts; some names ending in -o (Bernardo, Marcello, Horatio) may be used in a short form in Russian; names ending in -io (Horatio, Mercutio) allow for an elision of the penultimate vowel; translating passages with a succession of several characters' names requires particular mastery.

*А. В. Калашиников
(НИУ ВШЭ, Москва)*

Характеристические имена мастеровых в переводах на русский язык комедии «Сон в летнюю ночь»

Характеристические имена в переводах играют важную роль для передачи прагматического воздействия. В случае с известнейшей, неоднократно ставившейся в театрах комедией важность понимания, почему был выбран определенный способ или вариант перевода имеет особую значимость.

Исследование продолжит изучение шекспировской ономастики. В нем будут изучены способы перевода 6 имен мастеровых из комедии

«Сон в летнюю ночь»: Peter Quince, Snug, Nick Bottom, Francis Flute, Tom Snout, Robin Starveling. В работе будет продолжена развиваться гипотеза об использовании переводчиками в качестве имен собственных вариантов предыдущих переводов. Аналогичное исследование было проведено на материале имен собственных из «Генриха IV (часть II)» и «Виндзорских насмешниц».

Для нового исследования сопоставлены имена мастеровых в переводах Н. М. Сатина, М. М. Тумповской, Т. Л. Щепкиной-Куперник, М. Л. Лозинского. При продолжении работы над исследованием планируется привлечь больше переводов. В целях изучения тексты переводов были взяты с сайта «Русский Шекспир».

На предварительном этапе исследования гипотеза о заимствовании вариантов переводов характеристических имен персонажей подтвердилась. При сопоставлении имен в трех переводах выяснилось, что составы имен в переводе Щепкиной-Куперник, выполненного последним из трех изучаемых, основаны на вариантах предыдущих переводов. Имена персонажей в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник были заимствованы из предыдущих переводов: Пигва, Основа, Рыло из перевода Н. М. Сатина; Миляга, Дудка, Заморыш из перевода М. М. Тумповской. Подобная практика заимствований свидетельствует о намерении переводчиков больше ориентироваться на уже сформировавшиеся варианты, а не создавать собственные.

*Alexander V. Kalashnikov
(NRU HSE, Moscow)*

Charactonyms of Mechanicals in the Russian Translations of *A Midsummer Night's Dream*

Charactonyms in the translations are of significant relevance to render pragmatics. For a famous, frequently staged comedy understanding the choice of a translation for a name is of special importance.

The paper will continue research of Shakespearean onomastics. It will study the ways of rendering 6 names of the mechanicals from *A Midsummer's Night Dream*: Peter Quince, Snug, Nick Bottom, Francis Flute, Tom Snout, Robin Starveling. The research continues developing the hypothesis that translators borrow previous variants of names in their translations. Similar research was done on the material of the proper names from *Henry IV (Part II)* and *The Merry Wives of Windsor*.

The current research compares the names of the mechanicals in the translations of N. M. Satin, M. M. Tumpovskaya, T. L. Schepkina-Kupernik

and M. L. Lozinskiy. As a work in progress, my study may address other available translations. The texts of the translations have been borrowed from the *Russian Shakespeare* website.

Preliminarily, the hypothesis on the borrowed translations of charactonyms has been confirmed. Comparing the names from 3 translations showed the variants of the names in the translation by Shchepkina-Kupernik were borrowed from the previous translations: Pigva, Osnova, Rylo, from Satin's translation; Milyaga, Dudka, Zamorysh, from Tumpovskaya's translation. The practice of such borrowing shows the intention of the translators to rely more on the best practices instead of coining new equivalents.

А. И. Лойко
(БНТУ, Минск, Беларусь)

Шекспир в пространстве белорусской культуры: переводы Ю. П. Гаврука

В докладе показана роль белорусских писателей в переводе произведений У. Шекспира на белорусский язык, что позволило белорусским театрам осуществлять театральные постановки с учетом ментального восприятия национальной аудитории.

Традицию переводов на белорусский язык сформировал Ю. П. Гаврук (1905–1979). Он родился в Слуцке в семье служащего. Начальное образование получил там же. Затем была учеба в Москве в Высшем литературно-художественном институте имени В. Я. Брюсова. Собираатель белорусского фольклора и одновременно переводчик с английского, французского, немецкого, польского, русского и украинского языков. Приоритет в переводах отдавал языку У. Шекспира. Объяснял это тем, что язык Шекспира близок белорусской ментальности, связанной с непрерывным поиском истины, верой в разум человека, гуманизм (добро победит зло). Сонеты Шекспира в доступной форме излагают законы природы, причины явлений жизни, общественных взаимоотношений, отражают многое из того, что важно видеть и спустя четверста лет.

Переводы Ю. П. Гаврук активно осуществлял с 1925 года и до конца жизни. Не помешали и годы, проведенные в ГУЛаге. Белорус оставался верен шекспировской мудрости. Она его во многом и спасала. Сонеты содержали концепты любви, радости жизни, стойкости, прихода весны. В 1958 г. Ю. П. Гаврук был реабилитирован после более чем двадцатилетнего пребывания в Карелии, Восточной Сибири, Коми. Работал помощником главного режиссера по литературной части Белорус-

ского государственного театра имени Я. Купалы. В театре ставились в его переводах пьесы Шекспира. В их числе «Сон в летнюю ночь» (1926), «Гамлет» (1935), «Отелло» (1954), «Конец — делу венец» (1964), «Король Лир» (1974), «Антоний и Клеопатра» (1982).

Благодаря творческой деятельности Ю. П. Гаврука У. Шекспир стал одним из наиболее узнаваемых белорусским зрителем авторов.

*Alexander I. Loiko
(BNTU, Minsk, Belarus)*

Shakespeare in Belarusian Cultural Space: Yuri P. Gavruk's Translations

The paper shows the role of Belarusian writers in translating W. Shakespeare's works into the Belarusian language, which enabled Belarusian theaters to perform theater performances taking into account the national audience.

The tradition of translations into the Belarusian language was formed by Yuri P. Gavruk (1905–1979). He was born into an office worker's family in Slutsk, and went to primary school there. Then he studied in Moscow at the Bryusov Higher Institute for Literature and Art. He collected Belarusian folklore and translated from English, French, German, Polish, Russian, and Ukrainian. His priority in translations was given to the language of W. Shakespeare. He explained this by saying that Shakespeare's language is close to Belarusian mentality and associated with continuous search for truth, belief in human intellect, humanism (good will defeat evil). In an accessible form, Shakespeare's sonnets set out the laws of nature, the causes of life phenomena, social relationships, reflecting much of what is essential to understand, even 400 years later.

Yu. P. Gavruk actively translated from 1925 until the very end of his life. Arrests and imprisonment in Gulag camps did not stop him from doing his work. The Belarusian writer remained faithful to Shakespeare's wisdom, which helped him in many ways. Sonnets contained ideas of love, joy of life, endurance, and coming springtime. In 1958, Yu. P. Gavruk was rehabilitated after more than twenty years spent in Karelia, Eastern Siberia, and Komi Republic. He worked as an assistant to the repertoire director of the Belarusian State Theater named after Ya. Kupala. In the theater, Shakespeare's plays were staged in his translations. Among them were *A Midsummer Night's Dream* (1926), *Hamlet* (1935), *Othello* (1954), *All's Well that Ends Well* (1964), *King Lear* (1974), and *Anthony and Cleopatra* (1982).

Thanks to Yuri P. Gavruk, W. Shakespeare has become one of the best known drama authors in Belarus.

Л. Е. Лойко

(Академия МВД РБ, Минск, Беларусь)

Владимир Дубовка и сонеты Шекспира

Белорусское видение творчества У. Шекспира было связано с поиском национальной поэзией места в мировой литературе. Этой методологии придерживался В. Н. Дубовка. Он родился в северо-западной части теперешней Витебской области. Образование получал в начале XX столетия, когда первая мировая война сменилась революционными событиями. В 1915 г. родители вместе с В. Н. Дубовкой переехали в Москву. Здесь он получал образование, служил в Красной Армии, работал в Народном комиссариате просвещения РСФСР, учился в Высшем литературно-художественном институте им. В. Я. Брюсова. Преподавал в университете народов Запада белорусскую литературу. Инспектировал работу белорусских школ. Писал стихи на белорусском языке.

Владение английским языком трансформировалось в интерес к переводам. В 1922 г. он представил переводы стихотворений Байрона из цикла «Еврейские мелодии». Они были опубликованы в альманахе «Маладая Беларусь». В 1930 г. В. Н. Дубовка был арестован. В 1957 г. был реабилитирован. На протяжении многих лет пребывания в разных регионах СССР он совершенствовал переводческую практику. Наряду с произведениями Дж. Байрона в поле его интересов оказалось творчество У. Шекспира. Предметом перевода стали сонеты. Они были представлены на белорусском языке отдельной книгой в 1964 г. Издание было осуществлено в Минске. В. Н. Дубовка делал перевод сонетов не только напрямую с английского языка на белорусский язык, но и брал во внимание переводы с английского языка на русский язык, выполненные С. Я. Маршаком, В. С. Лихачевым, М. И. Чайковским. Он заметил особенность компаративистики, связанную с тем, что каждый авторский перевод отражал не только оригинальный текст, но и саму авторскую компоненту работы с текстом. Это присутствие не было управляемым. Оно формировалось механизмами поиска адекватного перевода, стремлением сохранить стилистику и эстетику поэтического романтического произведения.

В. Н. Дубовка считал важным отобразить не только результат в виде перевода, но и приложить построчный анализ в виде аналогичных переводов авторов с английского языка на русский язык. Эти приложе-

ния им отображены в письмах коллегам, занимавшимся переводческой деятельностью.

Larisa E. Loiko

(Academy of the MIA of the RB, Minsk, Belarus)

Uladzimir Dubouka and Shakespeare's Sonnets

Belarusian vision of Shakespeare's work developed in parallel with the national poets' search of a special place in world culture, and U. N. Dubouka's contribution is no exception. He was born in 1900 in the north-western part of the present Belarusian region of Vitebsk. In 1915, his family moved to Moscow. There he graduated from school, did his military service in the Red Army, worked in the People's Commissariat of Education of the Russian Federative Socialist Republic, and studied at the Bryusov Higher Institute for Literature and Art. He taught Belarusian literature at the University of Western Nations, supervised Belarusian schools, and wrote poetry.

His knowledge of English developed into an interest in translation work. In 1922, he published translations of Byron's poems from the series *Hebrew Melodies* in the *Young Belarus* journal. In 1930, U. N. Dubouka was arrested, and his rehabilitation did not come until 1957. During the many years of his life spent in various regions of the USSR, he improved his translation skills. Besides Byron, his major interest was in the work of William Shakespeare. His translation of The Sonnets in Belarusian came out in Minsk in 1964. U. Dubouka translated sonnets not only directly from English into Belarusian, but also took into account translations from English into Russian made by S. Ya. Marshak, V. S. Likhachev, and M. I. Tchaikovsky. He considered comparative studies, accounting for the fact that each author's translation reflected not only the original text, but also the author's additive component of working with the text. This presence of the translator was formed by the mechanisms of the search for an adequate translation, the desire to preserve the style and beauty of a poetic work.

U. N. Dubouka considered it important to preserve more than just the final output of his work — in his letters to other translators, he also attached interlinear translation of English originals into Russian.

In this paper, we examine the translation specifics of fixed forms of poetry; offers ideological and thematic systematization of the texts; analyze the perception of the Shakespearean sonnet heritage through the Belarusian translations made by U. N. Dubouka. We offer a distinctive new theory concerning the addressee of the sonnet cycle: the light, associated with the de-

scription of the friend, embodies the mind, while the darker shades embody feeling and passion.

*Р. Ф. Бекметов
(КФУ, Казань)*

Шекспир и тюркские литературы: к постановке проблемы

В докладе рассматриваются вопросы рецепции шекспировского наследия в тюркских литературах (татарской, башкирской, казахской, узбекской, турецкой). Процесс тюркской рецепции Шекспира можно определить по нескольким основным направлениям:

- 1) переводы;
- 2) литературно-критические оценки;
- 3) творчески-образная интерпретация (трактовка «шекспировского текста» средствами художественной литературы и других видов искусств);
- 4) сравнительно-исторические штудии, когда — по синхронному срезу — Шекспир сравнивается и сопоставляется с видными именами общетюркского средневекового литературного процесса или — по диахронической вертикали — с поэтами последующих стилевых эпох.

Понимание сущности этих направлений, а именно того, как осуществлялась рецепция шекспировского творчества по предложенным четырем уровням, приводит к необходимости создания типологии тюркского восприятия английского драматурга.

До сих пор такой общей типологии не было, несмотря на спорадические исследования темы, выполненные по преимуществу в советский период. В немалой степени это объясняется фактом весьма слабой координации усилий литературоведов-тюркологов (шире — исследователей-компаративистов) по сбору и систематизации фактографического материала, к примеру, в жанре сводного библиографического указателя.

В этой связи было бы целесообразно рассмотреть подходы к объединению организационных мер, а также в содержательном научно-филологическом плане — к выработке общих «парадигм анализа». Ведь процесс рецепции Шекспира в тюркских литературах, несмотря на сходства, имел и определенные различия, детерминированные национальным своеобразием, а также моментом исторического развития той или иной тюркской литературы. Так, по причинам культурно-географического порядка переводы Шекспира на турецкий язык выполнялись с оригинала, в то время как на казахский — из вторых рук, а на татарский — «гибридно»: либо с английского подлинника, либо опо-

средованно, через турецкое или русское языковое посредничество. Важен учет восточного контекста, в который тюркские литературы были издавна включены. Проблема восприятия шекспировских произведений в тюркоязычной историко-культурной среде, таким образом, — одна из актуальных задач современной отечественной шекспиристики.

Rinat F. Bekmetov
(KFU, Kazan)

Shakespeare and Turkic Literatures: An Introduction

The report deals with the reception of Shakespeare's heritage in Turkic literatures (Tatar, Bashkir, Kazakh, Uzbek, Turkish). The process of Turkic reception of Shakespeare can be observed in several main directions:

- 1) translations;
- 2) literary criticism;
- 3) creative interpretation (interpretation of the "Shakespearian text" by means of literature and other arts);
- 4) comparative historical studies in which Shakespeare is compared and contrasted at the synchronous level with prominent names in Turkic medieval literary process or — along the diachronic vertical — with poets of the subsequent epochs and styles.

An understanding of the essence of these directions, namely, how Shakespeare's output was received according to the four levels proposed, will lead to the necessity of creating a typology of the Turkic perceptions of the English playwright.

To date, there has been no such general typology, despite sporadic research on the topic that was carried out mainly during the Soviet period. To a large extent, this is due to the fact that the efforts of literary scholars in Turkology (and, more broadly, in comparative studies) were poorly coordinated in terms of collecting and systematizing factual material, for example, in the form of a consolidated bibliographic index.

In this connection, it would be expedient to consider approaches to combining organizational measures, as well as to the development of common "paradigms of analysis" in a feasible scientific and philological plan. After all, Shakespeare's reception in Turkic literatures, despite its similarities, included certain differences determined by national specificity, as well as turns of historical development of one or another Turkic literature. Thus, for reasons of cultural and geographical character, translations of Shakespeare into the Turkish language were performed from the originals, while Kazakh versions were made through 'intermediary texts', and the Tatar cor-

pus of translations is a hybrid one: made either from the English script, or indirectly, through the Turkish or Russian language mediation. It is also important to take into account the eastern context in which the Turkic literature has long been introduced. Thus, the problem of the perception of Shakespeare's works in the Turkic-speaking historical and cultural environment, is one of the urgent tasks of modern national Shakespearian studies.

*А. М. Саянова
(КФУ, Казань)*

Шекспир в переводах Наки Исанбета: «Гамлет» в татарском контексте

В докладе рассматриваются особенности перевода «Гамлета» Уильяма Шекспира Наки Исанбетом, татарским писателем, учёным-лингвистом, автором фундаментального трехтомного труда «Словарь татарских пословиц и поговорок» (на татарском языке). Он автор перевода не только «Гамлета» Шекспира, но и «Короля Лира». Н. Исанбет приступает к поэтическому переводу «Гамлета» сразу после первой постановки этой пьесы в прозаическом переводе Гали Рахима на сцене татарского театра. Н. Исанбет работал над переводом не спеша, в течение нескольких лет. В 1952 г. «Гамлет» в переводе Н. Исанбета выходит в Таткнигоиздате отдельной книгой.

Как свидетельствуют воспоминания писателя, «Гамлета» он переводил, ориентируясь на текст оригинала и сверяя (редактируя) свой текст с переводом М. Л. Лозинского, выполненным в 1937 г. Особенности перевода Н. Исанбета в докладе рассматриваются на текстуальном уровне в сравнительно-сопоставительном его анализе с текстами оригинала и перевода М. Л. Лозинского, мастера переводческой школы высочайшего уровня, который стал учителем для переводчиков многих национальностей, в том числе татар.

Методом «точечного» выбора в качестве конкретного материала взят текст 2 сцены III акта, в которой актеры разыгрывают роли короля и королевы. В данной сцене сфокусированы основные смысловые сентенции произведения, начиная со следующей: «...актёры не умеют хранить тайн; они всегда всё скажут». Анализ трёх текстов проводится на уровне синтагм — основных языковых единиц, с которыми работает переводчик как поэзии, так и прозы. При передаче интонации и ритма оригинала, как для М. Л. Лозинского, так и для Н. Исанбета, характерна ориентация на общий контекст произведения, его смысл. Каждый из

них в своём языке находит средства для воссоздания интонации и ритма, аналогичные ритму оригинала.

Albina M. Sayapova
(KFU, Kazan)

**Shakespeare in Naki Isanbet's Translation:
Hamlet Placed in Tatar Context**

The paper is devoted to the peculiarities of translation of William Shakespeare's *Hamlet* by Naki Isanbet, a Tatar writer, linguist, the author of fundamental work in 3 volumes *Dictionary of Tatar Proverbs and Sayings* (in Tatar). He did not only translate *Hamlet*, but also *King Lear*. N. Isanbet began his poetic translation of *Hamlet* right after the first staging of this play at the Tatar theatre in its prosaic translation by Gali Rakhim. N. Isanbet worked on the translation taking his time, for several years. In 1952, *Hamlet* in N. Isanbet's translation was published by Tatar Publishing House as a separate book.

According to the writer's reminiscences, he translated *Hamlet* relying on the original text and comparing (while editing) his own text with the translation made by M. L. Lozinsky in 1937. The peculiarities of N. Isanbet's translation are studied in the paper on the textual level in its comparative analysis with the original text and the translation by M. L. Lozinsky, the translation school master of the highest level who became a teacher for translators of many nationalities including Tatars.

Using the method of "spot" selection, we took the text of Act 3, Scene 2 as research material in which actors play the roles of the king and the queen. The basic semantic maxims of the literary work converge in this very scene, and they begin with the following one: "...the players cannot keep counsel; they'll tell all." The comparative analysis of the three texts is performed at the level of syntagms — basic language units the poetry translator as well as the prose translator works with. While looking for intonation and rhythm equivalent to the original, both M. L. Lozinsky and N. Isanbet are informed by the general context of the literary work and its message. In his or her native language, each translator finds appropriate means of reconstructing the intonation and rhythm which correspond to those of the original.

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ПРОЕКТУ
«Разработка и внедрение в открытом доступе
онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа
русских переводов произведений У. Шекспира»

Б. Н. Гайдин
(МосГУ, Москва)

«Троил и Крессида» У. Шекспира в русских переводах:
сравнительный тезаурусный анализ*

В докладе будут представлены возможности онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира (www.shakespearecorpus.ru), созданной на базе платформы Version Variation Visualisation. Будет осуществлена попытка проанализировать полученные данные о лексической вариативности переводов пьесы «Троил и Крессида», выполненные в XIX–XXI вв. Н. Х. Кетчером (1866), А. Л. Соколовским (1866), П. А. Каншиным (1893), А. М. Федоровым (1904), Л. С. Некорой (1949), Т. Г. Гнедич (1959) и А. В. Флорей (2008), а также оценить степень влияния предыдущих версий на тезаурусы переводчиков.

Boris N. Gaydin
(MosUH, Moscow)

W. Shakespeare's *Troilus and Cressida* in Russian Translations:
A Comparative Thesaurus Analysis*

The paper will present some opportunities provided by online digital tools for comparative thesaurus analysis of Russian translations of W. Shakespeare's works (www.shakespearecorpus.ru) that have been developed using the "Version Variation Visualization" platform. We will attempt to analyze the data concerning the lexical variation of translations of *Troilus and Cressida* made in the 19th–21st centuries by N. Kh. Ketcher (1866), A. L. Sokolovsky (1866), P. A. Kanshin (1893), A. M. Fedorov (1904),

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», осуществляемого при поддержке РФФИ (проект № 17-04-12038В).

* The paper was prepared within the framework of the project "Development and Launching of Open Access Online Digital Tools for Comparative Thesaurus Analysis of Russian Translations of W. Shakespeare's Works" with support from the Russian Foundation for Basic Research (project no. 17-04-12038В).

L. S. Nekora (1949), T. G. Gnedich (1959) and A. V. Floria (2008), as well as to assess the degree of influence of the previous versions on the translators' thesauri.

*И. И. Лисович
(МосГУ, Москва)*

**“Life’s but a walking shadow, a poor player”:
проблема вариативности перевода метафоры-концепта
пьесы “Macbeth” У. Шекспира***

Монолог Макбета, узнавшего о смерти королевы, является одним из ключевых в развитии не только его образа, но и для философии человеческого бытия, восприятия времени, эпохи, для соизмеримости человеческих деяний со временем, для ответов на предельные вопросы: “Tomorrow and tomorrow and tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing”.

Макбет рефлексировал над вязкой повседневностью, чей смысл постоянно ускользает от человека, погруженного в ее замедленное настоящее. Шаги времени незаметно приближают его к «завтра», а оно оказывается могилой, свет которой уже иначе освещает пройденный путь. Русские переводы пытаются ухватить связь между ключевыми концептами монолога (“syllable of recorded time”, “brief candle”, “walking shadow”, “poor player”, “a tale told by an idiot”), которым Макбет описывает жизнь. С одной стороны, перед нами топосы барочного стиля, с другой, здесь можно увидеть и христианские, платонические и ренессансные аллюзии.

В русских переводах ключевые слова звучат так:

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», осуществляемого при поддержке РФФИ (проект № 17-04-12038в).

	Соловьев	Радлова	Лозинский	Пастернак	Корнеев
syllable of recorded time	до последней буквы в книге жизни	До слов последних в книге нашей жизни	К последней букве вписанного срока	К последней недописанной странице	в книге жизни читаем мы последний слог
walking shadow	тень минутная	тень бегущая	ускользающая тень	только тень	только тень
poor player	фигляр	актер несчастный	фигляр	актер на сцене	комедиант
a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.	сказка в устах глупца, где много звонких фраз, но смысла нет.	рассказ, рассказанный кретином с пылом, с шумом, но ничего не значащий.	повесть, рассказанная дураком, где много и шума и страстей, но смысла нет	сказка в пересказе глупца. Она полна трескучих слов и ничего не значит.	повесть, которую пересказал дурак: в ней много слов и страсти, нет лишь смысла.

Переводчики предлагают разные интерпретации “poor player”, от стилистически нейтрального и близкого к оригиналу слова «актер», до «комедианта» и «фигляра», стремясь подчеркнуть значение «бедный, несчастный, жалкий, плохой», но оригинал еще предлагает значение «нищий», «ничего не имеющий», которое развивается у Шекспира на протяжении всего монолога.

Онлайн-программа сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира на основе платформы Version Variation Visualisation (VVV) показывает, что во всех приведенных переводах вариативность колеблется незначительно: между 0,71 и 0,75 согласно значению Viv (Eddy). Но если обратиться не к формальным показателям, а к содержанию текста, то можно заметить, что в русскоязычных переводах отсутствует самый значимый образ-аллегория — Время, которое коррелирует со словом “life”. Именно Время (прошлое, настоящее, будущее), принадлежит к топосам того времени. Оно основной действующий персонаж в этом монологе и в трагедии, тогда как переводчики монолога сосредотачивают основное внимание на слове «жизнь».

Inna I. Lisovich
(MosUH, Moscow)

**“Life’s but a walking shadow, a poor player”:
Translator Solutions to a Conceptual Metaphor
in W. Shakespeare’s *Macbeth****

The monologue of Macbeth spoken at hearing the news of his Queen’s death is one of the keys to understanding his psychology, as well as an attempt at responding to the eternal issues of human existence, defining the notions of time and epoch, and the scale of man’s actions in history: “Tomorrow and tomorrow and tomorrow / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.”

Here, Macbeth speculates over the trappings of everyday life, whose meaning will forever elude man in his preoccupation with the slow development of current activities. Gradually, the tread of time brings each person to his/her *tomorrow*, which turns out to be grave, and upon one’s death, the deeds of the deceased will be perceived in a different light. All Russian translators have tried to preserve the key concepts of the monologue (*syllable of recorded time, brief candle, walking shadow, poor player, a tale told by an idiot*) in which Macbeth gives his definition of life. On the one hand, we see certain Baroque topoi here; on the other, it also contains Christian, Platonic and Renaissance allusions.

Russian translators provide such solutions to the translation of key phrases:

* The paper was prepared within the framework of the project “Development and Launching of Open Access Online Digital Tools for Comparative Thesaurus Analysis of Russian Translations of W. Shakespeare’s Works” with support from the Russian Foundation for Basic Research (project no. 17-04-12038B).

	Solovyov	Radlova	Lozinsky	Pasternak	Korneev
syllable of recorded time	To the last letter in the book of life	To the last letter the book of our life	To the last letter of recorded time	To the last unfinished page	We read the last syllable in the book of life
walking shadow	momentary shadow	fleeting shadow	disappearing shadow	but a shadow	but a shadow
poor player	clown	wretched player	clown	stage player	comic actor
a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.	A tale told by a fool, containing many pompous word, but no sense	A tale told by an idiot, with fury, signifying nothing	A tale told by a fool, containing noise and passion, but no sense	A tale told by a fool. It's full of pompom words, but it has no sense	A tale retold by a fool: there are many words and passions in it, but no sense

These translations suggest various interpretations for *poor player*, from stylistically equivalent *actor* to *clown*, the latter emphasizing an implied meaning of “unlucky, unskilled”, whereas in the English original we also see the sense of “penniless, dispossessed” treated throughout the monologue.

We have employed the web-based platform of Version Variation Visualisation (VVV) for comparative analysis of the Thesaurus approach to Russian translations of Shakespeare's works, and the results show that in the above translations variability does not change significantly, remaining at 0.71–0.75 according to Viv (Eddy) data. But if we address the semantics of the text, we observe that all the translations lose the most important image of *time*, which relates to *life*. Time (past, present, and future) belongs to the topoi of the epoch, being the principal agent in this monologue and in the whole tragedy. And the above quoted translators focus on the word *life*.

*Н. В. Захаров
(МосГУ, Москва)*

**Сравнительный анализ русских переводов первой сцены
«Меры за меру» У. Шекспира***

В докладе рассматриваются общие проблемы, которые возникли за последние 20–30 лет и хорошо известны разработчикам гуманитарных цифровых проектов, направившим свои усилия на решение вопросов переводоведения и анализ больших корпусов уже существующих переводных текстов. Рано или поздно исследователи сталкиваются с фундаментальными проблемами в попытке решить сугубо практические задачи. Применительно к шекспировским переводам можно сформулировать следующие вопросы:

- 1) Возможен ли единый подход к формату представления текстов?
- 2) Как решать проблемы авторского права?
- 3) Как визуализировать сравнительный анализ корпуса текстов переводов произведений драматурга?

В докладе рассмотрены возможные парадигмы сравнительного анализа переводов первой сцены пьесы «Мера за меру» У. Шекспира, выполненные А. С. Пушкиным, Т. Л. Щепкиной-Куперник, М. А. Зенкевичем и О. П. Сорокой, а также представлены данные, полученные при помощи онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений Шекспира (www.shakespearecorpus.ru).

*Nikolay V. Zakharov
(MosUH, Moscow)*

**A Comparative Analysis
of the First Scene of Shakespeare's *Measure for Measure*
in Russian Translations***

The paper is concerned with widespread problems that have appeared during the last 20–30 years and are widely known among developers of digital humanities projects who focus their efforts on solving issues of translation

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», осуществляемого при поддержке РФФИ (проект № 17-04-12038В).

* The paper was prepared within the framework of the project “Development and Launching of Open Access Online Digital Tools for Comparative Thesaurus Analysis of Russian Translations of W. Shakespeare's Works” with support from the Russian Foundation for Basic Research (project no. 17-04-12038В).

studies and analysis of large corpora of already existing translated texts. Sooner or later, researchers face fundamental questions in an attempt to solve practical problems. With reference to Shakespeare translations, they can be formulated as follows:

- 1) Is it possible to find a unified approach to a format for presenting texts?
- 2) How can we solve copyright issues?
- 3) How can we visualize a comparative analysis of a corpus of translated texts of a playwright's works?

The paper considers potential paradigms for a comparative study of Russian translations of the first scene of Shakespeare's *Measure for Measure* made by A. S. Pushkin, T. L. Shchepkina-Kupernik, M. A. Zenkevich, and O. P. Soroka. It also presents data obtained using online digital tools for comparative thesaurus analysis of Russian translations of Shakespeare's works (www.shakespearecorpus.ru).

В. С. Макаров
(ИСТГУ, Москва)

**Ранние комедии Шекспира:
анализ переводческих стратегий при помощи платформы VVV***

Доклад посвящен тому, как переводчики XIX–XX вв. (П. И. Вейнберг, М. А. Кузмин, Ю. Б. Корнеев, Л. С. Некора и др.) работали с шекспировским текстом, на примере ряда ранних шекспировских комедий — «Двух веронцев», «Комедии ошибок», «Бесплодных усилий любви». Возможности, предоставляемые платформой Version Variation Visualization, позволяют оценить степень вариативности (т. е. лексического отличия от остальных) каждого из переводов. Многие переводчики работали с несколькими шекспировскими текстами из этой группы, что позволяет говорить как об индивидуальных стратегиях подхода к тексту, так и об общих тенденциях передачи языка ранних шекспировских комедий с его поэтичностью и языковой игрой.

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира», осуществляемого при поддержке РФФИ (проект № 17-04-12038в).

Vladimir S. Makarov
(PSTGU, Moscow)

**Shakespeare's Early Comedies:
A Look at Translator Strategies through the VVV Platform***

The paper examines how 19th and 20th century Russian translators (among others, P. I. Veinberg, M. A. Kuzmin, Yu. B. Korneev and L. S. Nekora) worked with Shakespearean texts, namely his earliest comedies — *Two Gentlemen of Verona*, *The Comedy of Errors* and *Love's Labour's Lost*. The tools made available by the developers of the Version Variation Visualization platform allow scholars to assess the degree of the translation's variation (e.g., its lexical difference from other renderings of the same base text). Since a number of translators dealt with more than one comedy, it is quite interesting to trace both individual strategies of working with a text and the general trends in translating the language of early Shakespearean comedies with its poetic character and a wide use of tropes, especially puns.

* The paper was prepared within the framework of the project “Development and Launching of Open Access Online Digital Tools for Comparative Thesaurus Analysis of Russian Translations of W. Shakespeare's Works” with support from the Russian Foundation for Basic Research (project no. 17-04-12038B).

ШЕКСПИР НА ЭКРАНЕ И СЦЕНЕ

*В. Р. Поплавский
(МГДУ, Москва)*

Несыгранные Гамлеты

Известные российские актёры — И. В. Кваша, Л. А. Филатов, В. С. Золотухин, О. И. Даль, А. А. Калягин — в разное время и по разным причинам не сыграли роль Гамлета. Попытка проанализировать неосуществившиеся замыслы крупнейших режиссеров — Н. П. Охлопкова, Ю. П. Любимова и А. В. Эфроса дает повод еще раз задуматься о том, какие черты характера датского принца являются определяющими для этого образа.

*Vitaliy R. Poplavskiy
(MCHT, Moscow)*

Unplayed Hamlets

A few famous Russian actors, such as Igor Kvasha, Leonid Filatov, Valeriy Zolotukhin, Oleg Dal, or Aleksandr Kalyagin — at different times and for various reasons failed to play Hamlet. An attempt to analyze the unrealized plans of outstanding theater directors — Nikolay Okhlopkov, Yuriy Lyubimov and Anatoliy Efros — allows us to reflect on key characteristics of Prince of Denmark.

*Е. Н. Гринина
(СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина, Санкт-Петербург)*

Интерпретации пьес У. Шекспира на сцене

Санкт-Петербургского академического драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской в конце XX — начале XXI века

Рубеж XX и XXI столетий отмечен обращением режиссеров и художников к драматургии У. Шекспира в театре им. В. Ф. Комиссаржевской. В исследуемый период были поставлены три пьесы английского классика. Это одна из самых трагических его пьес «Ричард III» и две волшебные сказки «Буря» и «Сон в летнюю ночь».

Пьеса «Ричард III» была поставлена в 1998 г. художником А. Б. Горенштейном, где он впервые попробовал себя в качестве режиссера. В том же году режиссер А. Морфов и художник Э. Б. Капелюш выпустили спектакль «Буря». В 2007 г. А. Морфов вновь обратился к

Шекспиру. На сей раз его выбор пал на самую эротическую пьесу английского драматурга «Сон в летнюю ночь». С художником из Македонии В. Светозаревым, они создали еще одну театральную сказку, продемонстрировав новые грани шекспировской драматургии. “Fairy tales” для взрослых созданы в соавторстве с художниками разных стран, культур, школ. Тем интереснее следить за их фантазиями, воплощенными на сцене, за их погружением в мир шекспировского текста.

Сложно однозначно определить стиль декорационного оформления представленных спектаклей. Художественное оформление Капелюша поэтично. Декорация здесь образ, становящийся самостоятельным действующим лицом, музыкальным инструментом, метафорой. Светозарев представил современный дизайнерский подход к оформлению спектакля, уделяя основное внимание механическим и визуальным эффектам для создания атмосферы сказочного леса. Спектакль Горенштейна рассмотрен как пример театра художника и пример освоения альтернативного сценического пространства, спектакль малой формы. Горенштейн представляет в спектакле «Ричард III» систему образов, решенных через художественные средства. Актеры становятся одновременно и создателями образов персонажей пьесы, и неотъемлемыми элементами художественного решения пространства, которое существует на грани режиссуры и живописи.

Представленные версии спектаклей по произведениям У. Шекспира на сцене театра им. В. Ф. Комиссаржевской демонстрируют широту и многообразие образного видения пространственных решений, различные подходы в работе с классическим материалом.

Elena N. Grinina

(Ilya Repin SPbSAIFASA, St. Petersburg)

**Interpretation of W. Shakespeare's Plays on the Stage of
Komissarzhevskaya Academic Drama Theater, St. Petersburg,
at the Turn of the 20th and 21st Centuries**

In V. F. Komissarzhevskaya Theater, the turn of the 20th and 21st centuries was marked by increasing interest of stage directors and designers in William Shakespeare's plays. During the period, three plays by the English dramatist were staged. They were *Richard III*, one of his most tragic plays, and two 'fairy tales', *The Tempest* and *A Midsummer Night's Dream*.

Richard III was staged in 1998 by stage designer A. B. Gorenshtein, and that was his debut as a stage director. The same year, stage director A. Morfov and designer E. B. Kapelyush presented their performance of *The*

Tempest. In 2007, A. Morfov again turned to Shakespeare's plays, his choice being the most erotic play of the English playwright, *A Midsummer Night's Dream*. Together with V. Svetozarev, a Macedonian designer, he staged this fairy tale, finding new facets in Shakespeare's drama. These adult fairy tales were co-authored by artists from various countries, cultures, and art schools. The more exciting it is for us to join their dream world represented on stage, being immersed into the kingdom of the Shakespearian text.

The style of the performances scenery arrangement can hardly be defined expressly. Kapelyush's design is truly poetical. He created a scenery set that became another character of the performance, a musical instrument, and a metaphor. Svetozarev added a modern approach to the performance design, focusing on the mechanical and visual effects that create an atmosphere of a magic forest. Gorenshtein's staging was received as an example of the stage designer's theater and an alternative scenic space, a minor for performance. In his staging of *Richard III*, Gorenshtein represents a pattern of images for which he found a specific solution involving a set of artistic techniques. The actors created both the character images of the performance and also the essential elements of the artistic solution of space existing on the verge of stage directing and the art of painting.

The solutions of the above performances of Shakespeare's plays in the Komissarzhevskaya Theater demonstrate quite a broad scope and diversity of imaginative vision of spatial solutions, and specific approaches to classical repertoire.

Е. Р. Меньшикова
(НИК, Москва)

**Миф как искупительная жертва, или
молчание ягнят шекспировской трагедии
(драматургическая камера-обскура XVI века на сцене XXI века)**

Наитие одного художника, стремящегося разгадать замысел и наитие другого, помогает раскрыть законы, а может быть, и «божественный умысел» происходящего — те «нестыковки» бытия, что случаются в результате несбалансированности отдельного сознания — отделенного от других — амбициями, неразвитостью, «слепоглухотой» — эмпатической замкнутостью, что мы называем «бесчувственностью», — тем, чем обладал в избытке король Лир, по воле собственного «эго» утратившего мир вокруг себя (семью и королевство), и чего была лишена Кассандра, но именно велением насмешливых богов ее «чувствительный» дар пугал других, отчуждая: ее гнали и боялись, презирая. Два

предельных одиночества. А также два свидетельства невозможности любви — любовь оказывается той «искупительной жертвой» — «козлом отпущения», которую не жаль презреть, распять, оболгать — она фетиш и ничего не стоит, поскольку за ней ничего и не стоит.

Развивая тему Мифа о Трое, Шекспир эпическую героину сводит к обыденности военного демарша, к рутине войны, что терпит суету, живет цинизмом, дышит нелюбовью («Троил и Крессида»), а зачин (прелюдию) Мифа — спор богинь о красоте, что бликует зеркальцем сказки А. С. Пушкина, обращается правосудием Париса — сластолюбцу важна не любовь, но лишь ее «облатки» — симулякры («Лир»). Так миф о войне, что ведется ради любви, трансформируется в миф о невозможности любви вообще.

Драма Вахтанговского театра о невероятности любви в период Троянского сражения, длящегося 10 лет, что ставит под сомнение саму вероятность войны, где вместо декораций единственным, но верно избранным, атрибутивным признаком битвы было явлено огромное бревно, диаметром в полтора метра, висящее поперек сцены на массивных цепях, которое по ходу пьесы раскачивалось, изображая стенобитное оружие, временами мычало: обычно — по утрам, или рьяно — в преддверии боя. Что это? Рык минойца — свирепого человека-быка — Минотавра, которого должно принимать за символ вечно воюющего человека, что самоосуществляется пиратским способом — войной и разбоем, простым доминированием? Или же это корова, требующая дойки? Смешно и грустно одновременно, но становится ясно, что быт ахейцев устоялся — налажено животноводство, сеют хлеб, бои идут по расписанию, время от времени, то есть после трудов праведных — это месть? Месть по закону?

Питерский «Лир», следуя историческим конвенциям реализма XVI века натуралистичностью костюма повергает в шок: если ремарка сообщает: в костюме «нищего» — режиссер послушен драматургу — и Глостер просто наг. Сценография Л. А. Додина и Р. В. Туминаса, не удаляясь о слова Шекспира ни на букву, пуританским минимализмом деталей, создает, по сути, новейший «брехтовский театр» о бесконечной войне, где жесткость метафор стучит пеплом Мамаши Кураж в каждое сердце. Эмпатический дар режиссеров, создавая и возмущая системой волновых струн — насмешливых зеркал, заставляют зрителя включить детектор ошибок — заново переосмыслить явление, понятие (любовь, война, месть), что успело запылиться под грудой чужих интерпретаций, приучая к послушанию и тихой астении.

Elena R. Menshikova
(NICR, Moscow)

**Myth as a Sacrificial Victim, or
Silence of the Lambs in Shakespeare's Tragedy
(16th Century *Camera Obscura* on Stage in the 21st Century)**

The method of one artist who seeks to unravel the inspiration and message of another helps to reveal the rules and sometimes the “divine intent” of what is happening — those “inconsistencies” in life that occur as a result of imbalance in individual consciousness — separated from that of others — by ambition, underdevelopment, “deaf-blindness” — empathic insularity, what we call “insensitivity” — which led King Lear to complete loss of his domestic environment (the family and the kingdom), and what was missing in Cassandra, but she was endowed with her frightfully “sensitive” gift by mocking gods’ dictate, and because of it she was alienated and outcast, out of fear and contempt. Two ultimate cases of loneliness, and also two pieces of proof of love’s impossibility — love seems that “sacrificial victim” — a scapegoat whom you despise, or crucify, or slander, since it is a fetish and it is worth nothing.

Developing the myth of Troy, Shakespeare reduces epic heroics to the routine of a military demarche, to the routine of war that brings out vanities, cynicism and hatred (*Troilus and Cressida*), and the beginning (prelude) of the Myth — the dispute of the goddesses about beauty (brightly mirrored in A. S. Pushkin’s fairy *Tale of the Dead Princess and the Seven Knights*), turns into the judgment of lecherous Paris, who does not care about love, but only its “wafers” — simulacrum (*Lear*). So the myth about war waged for love, is transformed into a myth about the impossibility of love in general.

The drama of the Vakhtangov Theater is really about the improbability of love during the 10-year long battle of Troy, and this casts doubt upon the war itself; there is but a single ‘battle-piece’ in the scenery: a huge log, five feet in diameter, hanging across the stage on massive chains, which in the course of the play starts swinging, standing for a battering-ram, and sometimes emits mooing sounds, low in the morning, loud before fighting scenes. What is it? The roar of the Minoan beast Minotaur, half-human and half-ox, who may be taken as a symbol of incessant aggression, in the form of war, robbery, and primitive suppression? Or is the wooden log a cow that wants milking? It is funny and sad at the same time, but it becomes clear that the Achaeans have got used to the situation: they raise cattle, they grow corn, battles are run on schedule, from time to time, that is, after civil work is done... Is this revenge? Revenge by law?

On the stage of St. Petersburg *King Lear* follows the historical conventions of realism of the 16th century: where a stage direction says, *disguised as a madman*, the director obeys the text, and Edgar Gloucester enters quite naked. The scenography of L. A. Dodin and R. V. Tuminas, without breaking away from Shakespeare's text, in fact creates a new Brechtian theater about another endless war, with minimalist detail, where the roughness of metaphors stabs into each spectator's heart, and the suffering is comparable to Mother Courage's. The empathy of the directors, sending shock waves through a system of wave strings — mocking mirrors, makes the viewer turn on the error detector — reevaluate the phenomenon, the concepts (love, war, revenge) that have settled down under a pile of other interpretations, accustoming them to obedience and quiet asthenia.

Т. А. Боборыкина
(СПбГУ, Санкт-Петербург)

«В своих молитвах, нимфа...»: Офелия в потоке кинематографа

Как ясно из названия, речь пойдет об образе Офелии в мировом кинематографе. Кто-то верно заметил «Офелий много не бывает». И то, что это так, подтверждают десятки живописных работ от Дж. Северна (1831), Э. Делакруа, Д. Г. Росетти (1868) до М. А. Врубеля (1888) и Дж. В. Уотерхауса, кисти которого принадлежит сразу несколько «Офелий» (1889, 1894, 1910) и других. Пожалуй, самая знаменитая из всего многообразия представлений о том, как могла выглядеть Офелия и, в конце концов, утонуть, принадлежит кисти Дж. Э. Милле (1852).

Действительно, наиболее привлекательным для художников оказывается момент гибели Офелии, описанный Шекспиром всего в нескольких строках. Этот же момент привлекает и поэтов — А. Рембо, А. А. Блока и Б. Л. Пастернака.

Неслучайно, видимо, Гамлет, называет Офелию «нимфой», как-то пророчествуя ее судьбу нимфы водных источников — наяды, или заранее предчувствуя в ней черты другой нимфы — Эхо, способной лишь повторять чужие слова. Его возлюбленная и в самом деле, после того, как будет названа «нимфой», предательски повторит слова, и поступки, навязанные ей отцом. Эти черты нимфы воды и нимфы Эхо составляют драматически-романтическую химию образа Офелии, который десятки актрис, следуя концепциям режиссеров, воплощали на киноэкране.

Я остановлюсь на нескольких, представляющих наибольший интерес в свете определенного влияния живописного образа и/или созвучия с образом лирическим. Среди фильмов таких режиссеров, как Ло-

ренс Л. Оливье, Ф. Дзеффирелли, К. Брана и других, я более подробно остановлюсь на метафорической визуальности картин Г. М. Козинцева (Ленфильм, 1964) и М. Алмерейда (Millennium Media, 2000). Роль Офелии в фильме Козинцева исполнила актриса Анастасия Вертинская, внешне удивительно похожая на Офелию с картины Милле. В фильме Алмерейды Офелия не похожа ни на кого, при этом ее образ создан поразительно тонко с точки зрения киноязыка. Героиня фильма американского режиссера, действие которого разворачивается в Нью-Йорке 2000 года, постоянно окружена водой, ее как будто манит водная стихия и даже мысленно, ощущая тиски предательства, в которое она невольно (или безвольно) может быть замешана, она представляет себя падающей в бассейн гостиницы «Эльсинор». Это один из мощнейших эпизодов фильма, не только своей концептуальностью трактовки образа, но и интуитивной перекличкой со стихотворением Пастернака: «...Дав страсти с плеч отлечь, как рубищу, / Входили, с сердца замираньем, / В бассейн вселенной, стан свой любящий / Обдать и оглушить мирами». Пластические, или, как называл их Эйзенштейн, «глагольные» метафоры Козинцева и Алмерейда визуализируют не столько текст, сколько подтекст Шекспира. В них заключен не только смысл образа Офелии, но раскрываемый через нее глубинный пласт содержания всей трагедии Шекспира. Об этом более подробно пойдет речь в докладе.

*Tatiana A. Boborykina
(SPbSU, St. Petersburg)*

**“Nymph, in thy orisons...”:
Ophelia in the Stream of Cinematography**

In this paper, we discuss Ophelia's images in world cinematography. Someone noted, “There should be as many Ophelias as possible.” Truly, we know dozens of painting featuring this heroine: Joseph Severne (1831), Eugene Delacroix, Dante Gabriel Rossetti (1868), Mikhail Vrubel (1888), and John W. Waterhouse (several paintings of Ophelia, in 1889, 1894, and 1910), to name but a few. The most famous painting is probably the vision of drowned Ophelia by John Everett Millais (1852).

Ophelia's death seems very attractive to painters, whereas in the drama proper, Shakespeare devotes only a few lines to that moment. The same is true of many poets: Arthur Rimbaud, Alexander Blok, and Boris Pasternak.

This death is somehow foreshadowed when Hamlet addresses Ophelia as ‘nymph’, probably a water-spring nymph — naiad, or nymph Echo, doomed to repeat what others say. Indeed, in the same scene Hamlet's girl-

friend acts as a mouthpiece of her father and the king. This blend of a naiad and Echo suggests the dramatic and romantic chemistry of Ophelia's image, implemented by dozens of actresses onscreen.

We discuss several performances that present interest due to their interpolation to painting or lyrical poetry. Besides adaptations directed by Laurence Olivier, Franco Zeffirelli, and Kenneth Branagh, we look at the visual metaphors in films by Grigoriy Kozintsev (Lenfilm, 1964) and Michael Almereyda (Millennium Media, 2000). Kozintsev starred Anastasia Vertinskaya as Ophelia, and she amazingly resembled Millais's painted Ophelia. Almereyda's actress is given very subtle characterization in the film. The action is moved to New York of year 2000. The heroine constantly comes in touch with water, she seems to be drawn the water element. When she feels constrained by the treacherous plot she is drawn into (against her will, if there is any), she imagines herself falling into the swimming-pool of the Elsinore hotel. This is indeed a powerful scene, introducing a conceptual interpretation and striking parallels with Pasternak's images: "Their passions fell away like rags, / And silent into the pool of night / And time they went, with aching hearts, / Their loving forms transfused in light" (transl. by Eugene M. Kayden). Kozintsev's and Almereyda's plastic metaphors (verbal metaphors, to use S. Eisenstein's phrase) do not only provide visualisation of the text, but reveal Shakespeare's implication as well, bringing out Ophelia's image and a whole layer of Shakespeare's tragedy's meaning.

*Б. Сервантес
(РГСУ, Москва),
Д. Н. Жаткин
(ПензГТУ, Пенза)*

**Фильм С. И. Юткевича «Отелло»
в отзывах мексиканской прессы 1950-х гг.**

В докладе анализируются отклики мексиканской прессы на фильм режиссера С. И. Юткевича «Отелло» (1955). Получив приз за лучшую режиссуру на Каннском кинофестивале и Золотую медаль Международного кинофестиваля в Дамаске, картина в 1957 г. была представлена мексиканским зрителям в рамках Недели международного фильма. Среди актеров, снимавшихся в картине С. И. Юткевича, — народные артисты СССР С. Ф. Бондарчук (Отелло), А. А. Попов (Яго), Е. Я. Весник (Родриго), народные артисты России И. К. Скобцева (Дездемона), В. Б. Сошальский (Кассио), заслуженные артисты России А. М. Максимова (Эмилия), Е. Е. Тетерин (Брабанцио), М. К. Трояновский (Дож

Венеции). Фильм был тепло встречен мексиканской публикой, получил Большой приз Серебряного орла, вызвал оживленную дискуссию в прессе. Например, Хуан Томас в газете «Редондель» от 10 марта 1957 г. рассуждал о том, что лучше: экранизировать Шекспира с субъективных позиций, как это делали О. Уэллс («Отелло», 1952; Гран-при Каннского кинофестиваля) и С. И. Юткевич, или придерживаться формулы «экранизации театра», характерной для фильмов Л. Оливье «Гамлет» (1948; Золотой лев Венецианского кинофестиваля) и «Ричард III» (1955)? Отмечая позитивные аспекты каждого из подходов к шекспировскому наследию, Хуан Томас отмечал, что «Отелло» Юткевича богато образами, замечательными декорациями и костюмами. 17 марта 1957 г. в газете «Редондель» появилась еще одна заметка (без подписи), вызванная непосредственным впечатлением от просмотра «Отелло»: «Мы очень мало и может быть никогда не видели шекспировскую драму, сделанную с таким глубоким чувством, как эта картина, которая является цельным произведением: хороший сценарий, прекрасная фотография, чудесная режиссерская работа и актерское исполнение. Мы не знаем русского языка, а в картине мало субтитров, но несмотря на это интерес публики к фильму возрастает по мере того, как разворачивается драма и доходит до кульминации, когда публика видит, как Отелло доходит до отчаяния в своей ревности, что контрастируется с нежностью Дездемоны». В подробном анализе фильма Юткевича, подготовленном Энрике Росадо и увидевшем свет в газете «Сине Мундиаль» от 17 марта 1957 г., можно видеть не только признание выдающегося значения этого шедевра советского кинематографического искусства, но и попытку акцентировать некоторые недоработки, недостатки, например, крик в некоторых диалогах, который «портит общий фон и лишает наиболее волнующие сцены их естественного поэтического характера». Другие отклики на премьеру «Отелло» Юткевича в Мексике были напечатаны в журнале «Эсто» от 20 марта 1957 г. (статья «Исключительный фильм», подписанная псевдонимом Оптимус), в газете «Маняна» от 23 марта 1957 г. (заметка без подписи) и в трех номерах газеты «Эль Популяр» от 2, 3 и 5 апреля 1957 г. Отметим, что автор цикла статей в «Эль Популяре» не только представил общую характеристику фильма Юткевича, но и оценил игру наиболее значительных артистов С. Ф. Бондарчука, А. А. Попова, И. К. Скобцевой в контексте их предшествующей творческой деятельности, в связи с чем были упомянуты такие советские фильмы как «Попрыгунья», «Шведская спичка» и др.

Berenice Cervantes
(RSSU, Moscow),
Dmitry N. Zhatkin
(PenzSTU, Penza)

**Sergei Yutkevich's Film *Othello*
in Reviews in Mexican Press in the 1950s**

The paper analyzes the responses of the Mexican press to the film *Othello* directed by S. I. Yutkevich (1955). Having received the prize for the best direction at the Cannes Film Festival and the Gold Medal of the International Film Festival in Damascus, the picture in 1957 was presented to Mexican audiences as a part of the International Film Week. Among the actors who starred in the picture of S. I. Yutkevich were People's Artists of the USSR — S. F. Bondarchuk (*Othello*), A. A. Popov (Yago), E. Ya. Vesnik (Roderigo), People's Artists of Russia I. K. Skobtseva (Desdemona), V. B. Soshalsky (Cassio), Honored Artists of Russia A. M. Maksimova (Emilia), E. E. Teterin (Brabantio), M. K. Troyanovsky (Doge of Venice). The film was warmly received by the Mexican audience, received the Grand Prize of the Silver Eagle, and triggered a lively discussion in the press. For example, Juan Thomas in the *Redondel* newspaper on March 10, 1957 argued which is better: to film Shakespeare from a subjective standpoint, as did Orson Welles (*Othello*, 1952, the Grand Prix of the Cannes Film Festival) and Sergei Yutkevich, or to adhere to the formula of «film adaptation of a theater staging», which is peculiar to the films of Lawrence Olivier *Hamlet* (1948, Golden Lion of the Venice Film Festival) and *Richard III* (1955)? Noting the positive aspects of each of the approaches to Shakespearean heritage, Juan Thomas noted that Yutkevich's *Othello* is rich in images, remarkable scenery and costumes. On March 17, 1957, another note was published in the *Redondel* (anonymously), caused by a direct impression after watching *Othello*: "We have hardly ever seen Shakespeare's drama filled with such deep feelings as this picture, which is an integral work: a good script, beautiful camerawork, wonderful direction and acting. We do not know Russian, and there are few subtitles in the picture, but despite this the audience's interest in the film increases as the drama unfolds and reaches its climax, when the public sees how Othello reaches despair in his jealousy, which contrasts with tenderness of Desdemona." In a detailed analysis of Yutkevich's film, prepared by Enrique Rosado and published in the *Sine Mundial* newspaper on March 17, 1957, one can see not only recognition of the outstanding significance of this masterpiece of Soviet cinematographic art, but also an attempt to point out some mistakes, shortcomings, for example, in some dialogues the shout-

ing “spoils the general background and deprives the most exciting scenes of their natural poetic character.” More responses to the Mexican release of *Othello* were published in the *Esto* journal on March 20, 1957 (the article *An Exclusive Film*, signed by “Optimus”), in the *Manana* newspaper dated March 23, 1957 (anonymous), and in three issues of the *El Popular* newspaper on April 2, 3 and 5, 1957. Note that the author of the *El Popular* series not only presented a general description of Yutkevich’s film, but also appreciated the performance of the most important artists S. F. Bondarchuk, A. A. Popova, and I. K. Skobtseva in the context of their previous creative output, in connection with which such Soviet films were discussed as *The Grasshopper*, *Swedish Match*, etc.

И. А. Краснова
(ГИ СПбГПУ, Санкт-Петербург),
М. В. Ланина
(СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова,
Санкт-Петербург)

Трагедия «русского Гамлета» Павла I в переводе на язык хореографии

Концептосфера шекспировского «Гамлета» охватывает огромное количество разного рода прочтений и интерпретаций, а также включает в себя целую литературную традицию русского «гамлетизма». Первой экспликацией гамлетизма в русской культуре, как известно, была судьба — во многом схожая с судьбой шекспировского героя — не литературного героя, а цесаревича Павла Петровича, которого уже современники называли «Русским Гамлетом». В 1999 г. история наследника русского престола Павла была интерпретирована невербальными средствами на балетной сцене хореографом Борисом Эйфманом, который неоднократно осуществлял переводы литературных текстов на язык хореографии — интерсемиотические переводы, согласно терминологии и классификации Романа Якобсона. На этот раз Б. Эйфман — автор психологических балетных спектаклей — обратился не к переводу на хореографический язык шекспировского «Гамлета», а к сюжету из русской истории, так явственно напоминающему историю принца Датского. При этом, рассказывая на пластическом языке историю «русского Гамлета», хореограф не только использовал известные аналогии с шекспировским принцем, но и ещё больше сблизил судьбы реального и литературного героев путём введения в историю Павла эпизодов, напрямую относящих нас к трагедии Шекспира. Так, под видом придворного балета Павел

показывает гостям, среди которых его мать Екатерина и её фаворит, фрагмент из «Мышеловки»; убиенный отец Павла император Пётр III является ему Призраком, как у Шекспира; очень сильная по эмоциональному накалу сцена с черепом — прямая отсылка к бедному Йорику Шекспира; наконец, очевидна параллель между первой женой царевича Павла Натальей Алексеевной и шекспировской Офелией. Средствами хореографии Б. Эйфман передаёт внутренний мир «русского Гамлета» с его чувством одиночества, склонности к рефлексии, исследует психологическое становление Павла, анализирует его погружение в мир видений, фантазий, галлюцинаций. Духовный мир пограничной личности наследника русского престола раскрывается хореографическими средствами и также обнаруживает сходство с шекспировским Гамлетом на психологическом, поведенческом и ментальном уровне: мечтательность, чувство одиночества, противоречивость натуры, а также помутнение сознания, внутренний хаос в душе — уход в безумие. Было ли безумие Павла настоящим или он был «играть согласен эту роль» (Б. Л. Пастернак), проводил ли он параллель между своей судьбой и историей принца Датского и тонко исполнял роль «русского Гамлета»? В хореографической интерпретации Эйфмана цесаревич культивирует образ «отверженного принца», ощущает себя марионеткой, куклой. Балетный «бедный Павел» страдает, сомневается и мучается настолько, что история «русского Гамлета» становится более трагичной, чем история героя шекспировской трагедии. Большой трагизм достигается тем, что в рассказанной на языке хореографии истории психологического становления личности гамлетовское «быть или не быть» уходит на второй план, а главным вопросом в балетном спектакле становится вопрос о том, любила ли мать своего сына. Страдания Павла, вызванные неопределённостью положения, страхом смерти и недоверия к окружающим усиливаются до трагедии именно из-за нелюбви матери. Музыка Бетховена в первой части балета не только иллюстрирует величие и власть матери-императрицы, но и способствует восприятию трагедийности неразделённой любви сына-наследника к матери, отрыв от неё, в то время как передаче внутреннего состояния, смятения юного Павла способствует во второй части музыка Малера. Следовательно, музыка оказывается полноценным участником хореографического действия.

Балет «Русский Гамлет» показывает первый период жизни наследника-мечтателя, ставшего «романтическим императором» — «коронованным Дон-Кихотом», совместив в себе, таким образом, два величайших образа мировой литературы.

Irina A. Krasnova
(*IH SPbPU, St. Petersburg*),
Marina V. Lanina
(*Rimsky-Korsakov SPbSC, St. Petersburg*)

A ‘Russian Hamlet’:

The Tragedy of Emperor Paul I of Russia Rendered in Ballet

The conceptual sphere of Shakespeare’s *Hamlet* contains a huge number of various interpretations, and also includes a whole literary tradition of Russian ‘Hamletism’. The first explication of Hamletism in Russian culture was, as we know, the fate — in many respects similar to the fate of the Shakespearean hero — not of a literary hero, but of the (previously) Crown Prince Paul (Pavel Petrovich), whom his contemporaries called ‘Russian Hamlet’. In 1999, the story of the heir to the Russian throne of Paul was interpreted by non-verbal means in a ballet by choreographer Boris Eifman, who more than once translated literary texts into the language of choreography — intersemiotic translations, to use Roman Jakobson’s classification. This time B. Eifman — the author of many psychological ballet performances — chose to turn to the plot from Russian history, so clearly reminiscent of the story of the Prince of Denmark. At the same time, while telling the history of “Russian Hamlet” in plastic language, the choreographer not only used the well-known analogies with the Shakespearean prince, but also brought the destinies of the real and literary heroes even closer, through introduction into the history of Paul of episodes directly referring to Shakespeare’s tragedy. Thus, under the guise of a court ballet, Paul shows the court, including his mother Empress Catherine and her favorite, a scene from the “Mousetrap”, where his late father, the assassinated Emperor Peter III, appears to him as a Ghost, like in Shakespeare’s play; there is a very intensive scene with a skull — direct reference to *poor Yorick*; finally, there is an obvious parallel between prince Paul’s first wife Natalia Alekseyevna and Shakespeare’s Ophelia. Through means of choreography, B. Eifman conveys the inner world of the “Russian Hamlet” with his sense of loneliness, a tendency to reflect, exploring Paul psychological formation and his immersion in a world of visions, fantasies, and hallucinations. The spiritual world of the heir’s borderline personality is revealed by choreographic means and also reveals a resemblance to Shakespearean Hamlet at the psychological, behavioral and mental levels: his dreaminess, a sense of loneliness, a contradictory nature, disturbed consciousness, inner chaos in the soul — travelling to insanity. Was the historic Paul really insane, or was he just “to play this part” (B. L. Pasternak), was he himself aware of a parallel between his fate and the

story of the Prince of Denmark and subtly performed the role of “Russian Hamlet”? In Eifman’s choreographic interpretation, the Russian Prince cultivates the image of the “outcast prince”, feeling like a puppet. *Poor Paul* of the ballet doubts and suffers so much that the story of “Russian Hamlet” becomes more tragic than that of Shakespeare’s hero. This enhanced sense of tragedy is achieved by the fact that in the language of ballet, Hamlet’s dilemma of “to be or not to be” becomes far less important, and the main question in the ballet is the question of whether Hamlet’s mother loved her son. Paul’s suffering, caused by the uncertainty of the situation, fear of death and distrust towards others form the hero’s tragic predicament precisely because of the mother’s failure. Beethoven’s music in the first part of the ballet not only illustrates the grandeur and power of the mother Empress, but also contributes to the perception of unrequited love of her heir and son to his mother, a separation from her, while in the second part, the inner state of confusion in young Paul is emphasized by Mahler’s musical score. Consequently, the music becomes a full-fledged participant in the ballet performance.

The ballet *Russian Hamlet* shows the first period of life of the heir — a dreamer who became the “Romantic emperor” and “crowned Don Quixote”, thus combining the two great images of world literature.

Н. С. Шабалина

(АРБ им. А. Я. Вагановой, Санкт-Петербург)

**«Гамлет» в отечественных фильмах-балетах:
синтез балетной пластики и киноязыка**

Со времени своего создания трагедия «Гамлет» находила претворение в различных видах искусства, переросла рамки своего жанра, перейдя с театральных подмостков в другие сферы и став достоянием мировой культуры в самых разнообразных ее формах. Одним из видов искусства, в которых воплощение «Гамлета» представляется наиболее трудным и неоднозначным, можно назвать балет. Действительно, перевести в балетную лексику философские монологи, выраженные у Шекспира поэтическим языком, — задача крайне сложная, если вообще выполняемая. Не менее далек от словесного оригинала и жанр фильма-балета, хотя включение видеоряда создает дополнительные смысловые подтексты, помогает высветить отдельные сюжетные линии, по-новому актуализировать содержание трагедии.

В докладе будут рассмотрены российские фильмы-балеты, появившиеся в 1960–1990-е гг.: «Гамлет» В. Камкова (1969), «Размышления» Н. Долгушина (1969), «Гамлет» Н. Рыженко, являющийся частью

трилогии «Шекспириана» (1988), и «Размышления на тему. Гамлет» С. Воскресенской (1991). В новом тысячелетии в связи с расширившимися возможностями интернета и масс-медиа, процессами глобализации, изменившимся спросом потребителя жанр фильма-балета почти исчез из художественного обихода. Но вряд ли его возможности можно считать исчерпанными. И четыре фильма-балета, являющие «палитру» интерпретаций «Гамлета» в до- и постперестроечные периоды российской истории, представляют несомненный интерес для исследователей творчества Шекспира.

В докладе будет показано, что проблема постановок «Гамлета» в балете остается по-прежнему актуальной и малоизученной. По большей части она затрагивается лишь в рецензиях на определенные спектакли и в отдельных статьях. Анализ фильмов-балетов расширит наши познания о формах воплощения трагедии. Нахождение новых, недоступных другим видам искусства средств выразительности для отражения конфликтов и философских смыслов пьесы является ключевым фактором для оценки анализируемых работ.

Natalia S. Shabalina
(*Vaganova ARB, St. Petersburg*)

Hamlet in Russian Ballet-films:
Synthesis of Ballet Plastique and Cinema Language

Since its creation, the tragedy of *Hamlet* has been implemented in different kinds of art and outgrown the boundaries of its original genre, having stepped from the theatre stage to other spheres and having become part of the cultural heritage in its many varieties of forms. Ballet appears to be one of the kinds of art in which *Hamlet* evocation seems to be very challenging. Indeed, having intricate philosophic monologues expressed in Shakespeare's poetic language translated into ballet language is far from being a simple task, if not an impossible one. The genre of a ballet-film is far from the literary original as well. Nevertheless, the visual aspect contributes valuable meaningful implications and helps to emphasize certain narrative lines, actualizing the content of the tragedy in a new way.

The paper focuses on Russian ballet-films from the 1960s to 1990s. These are *Hamlet* by V. Kamkov (1969), *Reflections* by N. Dolgushin (1969), *Hamlet* by N. Ryzhenko (a part of the *Shakespeariana* trilogy, 1988) and *Reflections on the Topic. Hamlet* by S. Voskresenskaya (1991). In the new millennium, the genre of the ballet-film has almost disappeared from TV, as a result of expansion of the internet and other mass-media resources, as well as

globalization, which have changed the audience' demands. But we cannot say that it has been fully employed. Four ballet-films, forming a variety of *Hamlet* interpretations before and after the reformation period of the Russian history, help to evoke interest in research of Shakespeare's work.

It will be revealed in the paper that the problem of *Hamlet* interpretation in ballet continues to be urgent and requires further investigation. New ballet performances often receive scant reviews and few serious articles. Analysis of ballet-films extends our knowledge of different interpretation forms of the tragedy. The main criterion of judgement of the works analyzed is whether they find new means of expression for reflecting the conflicts and philosophical content of the play, which are less accessible for other arts.

Ю. А. Фомина
(МосГУ, Москва)

**Мюзикл «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгюрвика:
интерпретация сюжета и образа в неоромантической стилистике**

Французский мюзикл «Ромео и Джульетта» поставлен в Париже в 2001 г., музыка и слова написаны Жераром Пресгюрвиком (*Gérard Presgurvic*), продюсеры — Жерар Лувэн (*Gérard Louvin*), GLEM и Universal Music. Одной из причин постановки послужил успех истории любви В. Гюго «Нотр-Дам де Пари», также переведенной на язык мюзикла в 1998 г., где представлены яркие романтические образы. Реальной жизни и похоти противопоставляется романтический, идеальный образ любви, которая находится в опасной близости к смерти.

Сближает эти постановки обращение к средневековому материалу, столь популярному у публики со времен романтизма, и любовь, которая также занимает центральное место мюзикла «Ромео и Джульетта». Она подвергается трагическому испытанию в предельно напряженном пространстве переживания. Смерть в постановке аллегоризируется и становится самостоятельным персонажем, появляется Поэт — излюбленный герой романтических произведений. Костюмы, стилизованные в духе Средних веков и эпохи Возрождения также выполнены в духе романтической и неоромантической эстетики.

История успеха этих постановок и расчет создателей основывается на неизменной популярности романтической образности и романтических интерпретаций в современной культуре. Искусство Уильяма Шекспира для романтиков стало образцом, а сам драматург — гением и вдохновляющим учителем. Многие художники романтической эпохи пытались претворить принципы его творчества в художественной прак-

тике и литературных произведениях, в том числе и В. Гюго, написавший в 1864 г. книгу «Уильям Шекспир», где он заявил, что У. Шекспир принадлежит всему миру. И мюзикл «Ромео и Джульетта» опять дарит его нам на разных языках. Коммерческая популярность мюзикла была такова, что он был поставлен на французском, голландском, русском, английском, немецком, бельгийском, итальянском, венгерском, корейском, японском, испанском, иврите, казахском и др.

Yulia A. Fomina
(MosUH, Moscow)

Gerard Presgurvic's Musical *Romeo and Juliet*: A Neo-Romanticist Plot and Image Treatment

The French musical *Romeo and Juliet* was staged in Paris in 2001, with both the music and libretto written by Gérard Presgurvic, and produced by Gerard Louvain, GLEM and Universal Music. One of the reasons for the production was the success of V. Hugo's romance of *Notre Dame de Paris*, translated into a musical in 1998, which featured vivid romantic images. Real life and lust are contrasted with a romantic, ideal image of love, which is threatened by death.

The choice of medieval material, so popular with the public since the time of Romanticism, and love, which also occupies the central place in the *Romeo and Juliet* musical, brings these stage projects together. It is subjected to a tragic test in the extremely intense space of experience. In the staging, Death features as an allegory and becomes an independent character, and there appears the Poet — the favorite hero of romantic artists. Stylized in the spirit of the Middle Ages and the Renaissance, costumes are also designed with an eye to Romanticist and neo-Romanticist aesthetics.

The successful record of these productions and the strategy of their author were based on persistent popularity of romantic imagery and its interpretations in modern culture. The art of William Shakespeare became a model for Romanticists, and the playwright himself was accepted as an inspirational genius. Many artists of the Romantic era tried to translate the principles of his work into their artistic practice and literary works, including V. Hugo, who stated in his 1864 book *William Shakespeare* that Shakespeare belongs to the whole world. The musical *Romeo and Juliet* retells his story in so many languages. The commercial popularity of the musical led to its staging in French, Dutch, Russian, English, German, Flemish, Italian, Hungarian, Korean, Japanese, Spanish, Hebrew, Kazakh, and other languages.

МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРА В ШКОЛЕ И ВУЗЕ

В. А. Рогатин
(РГУ им. С. А. Есенина, Рязань)

Активизация финансовой лексики и актуализация текстов Шекспира для студентов

В подготовке будущих переводчиков финансовая лексика занимает немалое место как форма реализации делового дискурса. В связи с относительной устойчивостью терминологического аппарата многие выражения и объём их значений мало подвержены изменениям со сменой поколений и течением веков. В пьесах (в меньшей степени, в лирике) У. Шекспира нередки случаи обоснованного употребления юридических, экономических и финансовых терминов с неизменным эффектом усиления выразительности и логичности сцены.

Современному студенту и магистранту тексты XVI века по средствам своей образности зачастую кажутся чем-то пугающе архаичным. Преодолевать это предубеждение в рамках дисциплин профессионального цикла можно не только при изучении литературной истории. Отобранные фрагменты (от афористической строки до части сцены) и выполнение языковых и речевых заданий помогут студентам почувствовать органичность этого лексического пласта в понимании драматического конфликта, а также откроет возможности введения финансовой терминологии — деловой терминологии — в активное употребление.

Мы предлагаем для предъявления учебным группам отобранные части сцен, прежде всего из тех пьес, где наличие данного тематического поля обусловлено составом действующих лиц и конфликтом («Комедия ошибок», «Укрощение строптивой», «Генрих IV (часть 2)», «Венецианский купец», «Тимон Афинский»), а также ряд дефиниций экономических понятий, содержащихся в других произведениях Шекспира и его современника Б. Джонсона. Последовательность введения этих текстов определяется исходя из учебных программ по курсам «Перевод деловой документации» (бакалавриат по специальности «Лингвистика. Перевод и переводоведение»), «Деловой английский» и «Теоретическое осмысление практики двустороннего перевода», а форма их презентации варьируется от показа фрагментов постановок до работы с текстами и существующими переводами.

Система речевых заданий и подводящих к нему упражнений включает задания для самостоятельной проработки со словарём, на от-

работку ритма и интонации английского драматического стиха, подбор и составление дефиниций, нахождение элементов семантического поля, расширение словосочетаний до реплик и диалогов, парафраз белого стиха в прозу, подстрочный перевод и элементы художественной трансформации.

Vladimir A. Rogatin

(RSU named for S. A. Yesenin, Ryazan)

Financial Vocabulary to Select and Employ in Professional Training of Translators

Financial vocabulary is essential to professional training of translators and interpreters nowadays. This specific field of terminology is quite conservative, considering the features of English contract discourse that have persisted for centuries. It is not among the principal fields from which Shakespeare drew for his imagery, but the playwright frequently resorted to legal, household and financial terms, seldom failing to achieve extra expression.

However, Russian senior and master students will often be repelled by Renaissance English classics as overcomplicated and obsolete. It is desirable that ESL teaching for philology and translation should consider using available Shakespeare resources. The need to be chosen with consideration for integrity of line sequences (aphorisms) and scene fragments that reveal the dramatic effect of such lexemes, which can allow the integration of such terms in the students' speech generation.

The presentation includes a selection of scenes from plays featuring businessmen and business transactions build up personal conflicts. They are *The Comedy of Errors*, *The Taming of the Shrew*, *Henry IV Part 2*, *The Merchant of Venice* and *Timon of Athens*. We have also chosen some definitions occurring in Shakespeare's *Sonnets* and in Jonson's *Volpone*. They are intended to add another dimension to university courses concerned with Business English and translation practice. The form of presentation can vary from video fragments to close reading of printed texts.

The system of activities suggested encompasses independent preparation with dictionaries, facilitating intonation patterns, seeking and forming definitions, organizing terms vs. their antonyms and/or partial synonyms, transformation of blank verse into prose for, interlinear and partial translation.

Шекспир на уроках литературы в школе: современные читательские практики

В современном информационно-образовательном пространстве проблемам детского и юношеского чтения уделяется первостепенное внимание. Это связано с наблюдаемой во всем мире устойчивой тенденцией снижения интереса к чтению среди молодого поколения, сменой читательских приоритетов, заменой чтения различными формами мультимедийной информации и развлечений. Не случайно в последнее время в разных странах разработаны национальные программы поддержки чтения, исследуются проблемы читательской грамотности школьников, разрабатываются новые технологии, связанные с современными читательскими практиками.

Вследствие указанных процессов возникает реальная опасность утраты тех важнейших культурных констант — национального и общемирового «культурного кода» — которые позволяют сохранять преемственность поколений. Безусловно, именно к таким культурным константам относится творчество Шекспира. Показательно, что шекспировский интертекст является одним из самых распространенных, причем не только в англоязычных странах, о чем свидетельствует, например, Национальный корпус русского языка.

С указанной проблемой тесно коррелирует вопрос о культурной грамотности в постиндустриальном обществе. По мнению создателя теории культурной грамотности американского ученого-культуролога Э. Д. Хирша, она «...является тем подвижным корпусом информации, который наша культура сочла полезным, а, следовательно, заслуживающим сохранения. <...> Эта коллективная информация является основой публичного дискурса» (Hirsh, Kett, Trefil, 2002: x). В разделе “Literature in English” словаря Хирша лексические единицы, связанные с творчеством Шекспира, являются наиболее частотными. При этом здесь выделены не только названия произведений и их герои, но и устойчивые выражения, ставшие общеупотребимыми (например, “Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?”, “To be, or not to be: that is the question”, “Lay on, Macduff”).

Иная ситуация наблюдается в школьной практике: хотя творчество Шекспира представлено в 8 и 9 классах трагедиями «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и несколькими сонетами, их изучение не позволяет учащимся в дальнейшем опираться на шекспировский интертекст, причем

даже тогда, когда он выражен прямой цитатой (например, «Poor Yorick! — молвил он уныло» — «Евгений Онегин»).

Необходима целенаправленная работа в школе по формированию умений работы с интертекстом в процессе чтения произведений как русской, так и зарубежной литературы, что поможет не только развивать читательские компетенции учащихся, но и сделает их действительно культурно грамотными.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Hirsh, E. D., Jr., Kett, J. F., Trefil, J. (2002) The dictionary of cultural literacy. Boston : Houghton Mifflin. xix, 647 p.

Maria A. Aristova
(ISED RAE, Moscow)

Shakespeare in Literature Classes at School: Contemporary Reading Practices

In modern informational and educational space, the issues of children's and young people's reading are in the limelight. This is conditioned by the steady worldwide trend characterized by diminishing interest in reading among the younger generations, the shift in readers' priorities, the replacement of reading with various forms of multimedia information and entertainment. It stands to reason, therefore, that in different countries national reading support programs have been designed recently, the issue of pupils' reading literacy is being studied, are new technologies concerned with modern reading practices are being developed.

These processes result in a real danger of losing those important cultural constants — the national and global “cultural code” — which serve for preserving the continuity of generations. The work of Shakespeare is undoubtedly a part of such cultural constants. It is quite telling that references to Shakespeare are among the most widespread realms of intertextuality, and not only in English-speaking countries, as evidenced by the Russian National Corpus, for example.

This is inextricably connected with the issue of cultural literacy in the post-industrial society. According to the author of the theory of cultural literacy, the American scholar E. D. Hirsch, it is “...that shifting body of information that our culture has found useful, and therefore worth preserving. <...> This shared information is the foundation of our public discourse” (Hirsh, Kett, Trefil, 2002: x). In the section “Literature in English” of the Dictionary of Cultural Literacy by E. D. Hirsch, lexical units related to

Shakespeare's works are the most frequent ones. At the same time, not only the titles and characters are singled out here, but set expressions, which have become commonly used, as well (for example, "Romeo, Romeo! Wherefore art thou Romeo?", "To be, or not to be: that is the question", "Lay on, Macduff").

A different pattern is observed in Russian secondary school practice: although Shakespeare's works are represented in the 8th and 9th grades by the tragedies *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and several sonnets, their study does not allow students to rely on Shakespeare's intertext in the future, even when it is expressed in a direct quote (for example, "Poor Yorick!" mournfully he said — from Pushkin's *Eugene Onegin*).

Conscious effort directed towards developing skills of working with the intertext in the process of reading Russian and foreign literature in secondary school is necessary not only to help in developing reading competencies of pupils, but also to make them culturally literate.

REFERENCES

Hirsh, E. D., Jr., Kett, J. F., Trefil, J. (2002) *The dictionary of cultural literacy*. Boston, Houghton Mifflin. xix, 647 p.

Г. М. Тёмкина
(МБОУ «Гимназия № 24», Калуга)

Цитаты из произведений Шекспира как средство мотивации к чтению

Анализируя современные тенденции образовательного процесса в школе, отрадно отметить, что литература как учебный предмет сохраняет свои позиции. Новый федеральный образовательный стандарт, который с 2018/2019 учебного года будет и в 10–11 классах, включает литературу как обязательный предмет для обучения. Следовательно, мы сможем продолжать решать нашу основную задачу — развитие интеллектуального потенциала, творческих способностей учащихся, их воображения и умения мыслить.

При этом зарубежная литература, которая фактически представлена в программах по литературе всех классов, практически выведена за рамки программы в раздел внеклассного чтения. Курс английской и американской литературы, который ещё 10 лет назад был обязательным в старших классах языковой гимназии, стал элективным курсом. С каждым годом всё меньше учащихся выбирает его, так как они не видят практической значимости этого предмета для сдачи ЕГЭ. Количество

учащихся, которые сдают ЕГЭ по литературе в гимназии, является показателем значимости литературы как предмета. В 2016/2017 учебном году его сдавали 4 из 57 выпускников, в 2017/2018 учебном году — 5 из 54 выпускников.

Клиповое мышление, свойственное всё большему количеству современных школьников, характеризуется тем, что они не могут воспринимать тексты большого объёма. Следовательно, возникает проблема, связанная с чтением.

В течение многих веков книга и чтение составляли основу информационной культуры человечества. Технический прогресс изменил роль книги и отношение к чтению. Сериалы, клипы, ток-шоу, журналы, комиксы, печатная продукция сомнительного качества негативно влияют на создание культурной среды учащихся и формируют определённый тип мышления. Дети читают, но изменилась длительность чтения, характер, способ работы с печатным текстом, репертуар чтения, мотивы и стимулы чтения.

Анализ чтения учащихся гимназии художественной литературы с 2014 по 2018 г. показал снижение обращения к книге. Книга как духовный продукт стала меньше интересовать читателя, а чтение перестало быть личностной и национальной ценностью.

Изучая английский язык, литературу, историю страны, невозможно не обращаться к творчеству Шекспира. Принимая во внимание особенности чтения современных школьников, приходится находить способы, которые могут вызвать интерес к творчеству У. Шекспира и побудить к чтению его произведений.

Цитаты из произведений Шекспира могут быть очень полезны для того, чтобы заинтересовать учеников. Множество современных английских фраз появились из цитат произведений Шекспира. Многие из этих фраз перешли в повседневное употребление в современном английском языке. Знакомство с этими фразами на уроках английского языка даёт возможность “приблизить” Шекспира к современному читателю, показать им какой вклад внесло творчество драматурга в формирование литературного английского языка.

В учебнике английского языка 6 класса О. В. Афанасьевой и И. В. Михеевой один из уроков посвящен Шекспиру. В одном из упражнений после текста ученикам надо догадаться, какие из названных произведений — комедии, а какие трагедии. После этого надо выяснить, как их названия переводятся на русский язык. Это упражнение поводит к следующему заданию: слышали ли вы что-то об этих пьесах, читали ли вы их или видели в театре?

Это задание, а так же знакомство с цитатами из произведения Шекспира, при определённой заинтересованности учителя, могут вызвать интерес учеников, и они начнут читать его произведения. Очень жаль, что информация о Шекспире даётся только в 6 классе, в учебниках по английскому языку для старшей школы вообще нет упоминаний о литературе. Следовательно, изучение литературы переходит во внеклассную работу.

Изменение модели детского и юношеского чтения, вызванные изменением реальности, ставит новые задачи воспитания юного читателя, и решить их можно только целенаправленными совместными усилиями государства, общества, профессионалов и семьи.

Galina M. Temkina
(*Gymnasia No. 24, Kaluga*)

Quotations from Shakespeare as Means of Motivation for Reading

Having analyzed current tendencies in school education, we are glad to state that literature has preserved its position among the school subjects. The new Educational Standard for 10–11 forms, which comes into effect in academic year 2018–2019, includes literature as a compulsory subject. So, school will continue solving its main task — the development of intellectual, creative abilities of students, their imagination and other mental faculties.

Studying of foreign literature is on the curriculum, but since in practice there is little time left for it, it is relegated to home reading. In my secondary school, the course of English and American literature which was obligatory about 10 years ago has no become an elective subject. Every year fewer and fewer students choose it as they do not see its practical importance for passing the state exam in English. The number of students who take the state exam in literature also shows its importance. In school year 2016–2017, only 4 students out of 57 took this exam, in 2017–2018, 5 students out of 54.

The mosaic way of thinking, which nowadays prevails over the creative way among students, has led to inability to perceive long texts. Hence, they develop problems connected with reading.

For many centuries, books and reading were the main sources of informational culture. Technical progress has changed the role of books and people's attitude to reading. TV series, song clips, talk shows, magazines, comics, popular printed mass media of dubious quality have negative influence on the creation of cultural environment for students and form a certain kind of thinking. Young people continue reading, but the duration, character, the

way of working with the text, the repertoire of reading, the causes and stimuli for reading have changed.

Our analysis of reading in the gymnasia from 2014 till 2018 showed that students read less, as reading stopped being personally important.

While learning English, literature and history of Great Britain, students naturally turn to Shakespeare's creative work. Taking into consideration the peculiarities of modern students reading, teachers have to find the ways of work which will cause interest to Shakespeare and become a motive for reading his works.

Quotations from the works by Shakespeare can be a very captivating way to make students take an interest in his works. A lot of modern English words and phrases originated from Shakespeare. When the students get acquainted with them, Shakespeare's works get closer to modern readers, and it is possible to show them what contribution the great playwright made for the creation of the English literary language.

In the *6th Form English Textbook* by O. V. Afanasyeva and I. V. Mikhееva there is a study unit devoted to Shakespeare. Doing one of the post-textual exercises, the students are to guess which of the given titles are those of comedies and which are tragedies. The next task is to figure out the translations of these titles into Russian. The answers to the questions of this exercise lead to another task — saying if they have read or seen any of these plays at the theatre or at the cinema. If the teacher worked with the quotations, it is quite possible that after these exercises the students may take an interest in reading Shakespeare's works, especially if the teacher really wants them to do it. Unfortunately, the information about Shakespeare appears only in the 6th form textbook. The English textbooks for senior school do not contain any literature sections at all. Therefore, foreign literature is also consigned to extracurricular studies.

The changing cultural environment has brought about changes in the model of young people's reading. It puts forward new tasks in bringing up a new reader. These tasks can be solved only by the state, the whole society, professionals and family if they work together.

М. А. Чукреева
(БашГУ им. М. Акмуллы, Уфа)

Наследие У. Шекспира как средство повышения культуры чтения старших школьников

Многие культурно-образовательные учреждения активно занимаются повышением культурного уровня разных категорий граждан. Для

школьников это особенно необходимо. Основным средством реализации этой деятельности выступает книга. К формам презентации книги как культурного феномена относятся ежегодные фестивали, посвященные народному творчеству, университетские конкурсы чтения прозы вслух, вещание литературного радио столицы России «Радио Книга», проведение «Года культуры» (2014), «Года литературы» (2015), планы проведения в России в 2020 г. Международного конгресса детской и юношеской книги. Существует широкий спектр тематики мероприятий, которые посвящены обсуждениям, выступлениям и другим формам презентации той или иной книги, цикла книг или творчеству писателя. В их числе особое место принадлежит авторам, чье творчество является узнаваемым и любимым практически во всем мире. К их числу принадлежит У. Шекспир, знакомство с творчеством которого направлено на повышение не только речевой, читательской культуры, но и художественно-эстетического развития в целом. В первую очередь это относится к его сонетам.

Maria A. Chukreeva
(BSPU named after M. Akmulla, Ufa)

Shakespeare's Heritage as Means of Improving Culture of Reading in Senior Secondary School

Many cultural and education institutions are actively engaged in cultural development of different categories of citizens. This is a paramount necessity for secondary school students. The main vehicle for implementing this is the book. The forms of presentation of the book as a cultural phenomenon are annual festivals devoted to folk art, university-level competitions of reading prose aloud, *Radio Book* broadcasts at the Radio of Russia, *Year of Culture* (2014), *Year of Literature* (2015), and the International Congress of children's and youth's books, which is to take place in Russia in 2020. There is a wide range of thematic events devoted to discussions and presentations of a particular book, series of books, and a single author's works. Among them, we specifically honor authors whose work is recognized and loved all around the world. One of them is definitely W. Shakespeare. Bringing his works to new readers does not merely improve their speech and reading culture, but also assists their aesthetic development in general. This applies to his sonnets, too.

ШЕКСПИР В МУЗЫКЕ

Т. В. Боровикова
(ДШИ № 5, Томилино),
А. В. Калашников
(НИУ ВШЭ, Москва)

Шекспир в скандинавской музыке

Шекспира привлекала история Скандинавии. Творчество Шекспира привлекало интерес композиторов Скандинавии, как и других регионов Европы. Скандинавская классическая музыка менее известна по сравнению итальянской, немецкой или русской. Необходимо отметить, что музыкальная традиция шекспировских произведений в Скандинавии не богатая, но это обстоятельство не должно быть поводом к игнорированию творчества Шекспира в скандинавской музыке.

В докладе будут представлены основные музыкальные произведения, созданные в Швеции, Норвегии и Дании на основе произведений Шекспира и вкратце рассказано о композиторах, распространивших через музыку сюжеты шекспировских произведений. Наиболее известный композитор Норвегии и, возможно, всей Скандинавии, Эдвард Григ обращался к творчеству Шекспира фрагментарно. Известна «Песня сторожа», созданная Григом на сюжет фрагмента из «Макбета». Григ, безусловно, знал произведения Шекспира и ценил их, что заметно и в том, что Чайковский посвятил музыку к трагедии «Гамлет» Григу. Следует отметить, что пьеса Грига «Пак» опус 71 № 3 из «Лирических пьес», иногда считающаяся основанная на сюжете «Сна в летнюю ночь», не относится к персонажу комедии Шекспира, а посвящена скандинавскому лесному духу.

Среди композиторов, сочинявших музыку на сюжеты Шекспира, необходимо отметить датского композитора Клауса Шалля балет «Ромео и Джульетта» (1811). Швеция представлена сочинениями первой половины XX века Курта Аттерберга — сюитой «Антоний и Клеопатра» (1926) и Йёсты Нюстрём музыкой к пьесе «Буря» (1938). Время создания произведений указывает на достаточно поздний период по сравнению с интересом к сюжетам Шекспира среди композиторов других регионов Европы.

Tatiana V. Borovikova
(*Children's School of Arts No. 5, Tomilino*),
Alexander V. Kalashnikov
(*NRU HSE, Moscow*)

Shakespeare in Scandinavian Music

Shakespeare was interested in the history of Scandinavia. Reciprocally, Shakespeare's works later attracted major Scandinavian composers. Scandinavian classical music is less well-known than that of Italy, Germany, or Russia. The musical tradition of Shakespeare's works in Scandinavia is not rich, but this circumstance should not be an obstacle to ignore Shakespeare's influence on Scandinavian music.

The paper looks at the major musical works created in Sweden, Norway and Denmark on the basis of Shakespeare's texts, and outlines the activity of the composers spreading Shakespeare's works through their music. The most famous Norwegian composer Edvard Grieg addressed Shakespeare's works rarely. Probably one piece of his music may be associated with Shakespeare — the *Watchman's Song* composed by Grieg and influenced by *Macbeth*. Grieg knew Shakespeare's works and highly appreciated them. Interestingly, Tchaikovsky devoted his music inspired by *Hamlet* to Grieg. In turn, Grieg's piece *Puck* (opus 71 No. 3) from *Lyrical Pieces* sometimes seen as based on the plot of *A Midsummer Night's Dream*, does not relate to the Shakespearean character as such, being devoted to the forest creature of Scandinavian folklore.

Among the composers who created music to the plots of Shakespeare, one may note Claus Schall with his ballet *Romeo and Juliet* (1811). Sweden entered the process with the music of early 20th century composer Kurt Atterberg — the suite *Antoine et Cléopâtre* (1926) and Gösta Nystroem — the music to the *Tempest* (1938). The time of the compositions points to a much later period compared to the interest to Shakespeare's works among the composers of other European regions.

М. Я. Куклинская
(*КМТИ им. Г. П. Вишневской, Москва*)

Три «Отелло»: Дж. Верди, А. Бойто, У. Шекспир

Опера является синтетическим жанром, в котором объединяются музыкальный, литературный и театральный текстовые ряды. Часто эти ряды не совпадают.

В опере Дж. Верди легко обнаружить трёх «разных» Отелло. «Первый» Отелло — шекспировский. Он может быть, согласно пушкинской концепции, «не ревнив, а доверчив». В любви Дездемоны он не сомневается вплоть до 3-й сцены III акта и только во второй половине трагедии его мир рушится. Присутствует ли такой Отелло в музыкальном ряде оперы или остается только главным персонажем фабулы? Опера пишется на текст либретто, а героем пьесы и либретто движут принципиально отличающиеся мотивы, что позволяет нам говорить о «втором» Отелло.

Герой А. Бойто живёт трудной жизнью воина и изначально находится «под Дамокловым мечом» дурных предчувствий. Его Отелло пытается обрести покой в любви к Дездемоне, но со дня на день ожидает крушения идиллии. Бойто сгущает краски и подчёркивает мрачные стороны драмы. Все события фабулы предельно сжаты, I акт Шекспира с прекрасным монологом Отелло выброшен. Главное действующее лицо — Яго, наиболее динамичные и выразительные сцены в либретто связаны именно с ним. Но даже притом, что Отелло Бойто изначально воспринимает действительность гораздо драматичнее своего литературного собрата, ему далеко до смятенной души героя музыкального ряда оперы.

Материал «третьего» Отелло предельно контрастен и может резко меняться несколько раз на протяжении одного эпизода. Музыкальное время вступает в конфликт с художественным временем драмы, становится разорванным, нелинейным, сначала опережая и «подталкивая» сюжет, а затем ошеломляя внезапными остановками. Логика композитора становится понятной только в арии Отелло в III акте, когда стремительно мчавшееся до этого эпизода время в кульминации действия вдруг останавливается. Вместо ожидаемого монолога с мощным forte тенора, мы слышим бессильный полушёпот, практически на одном тоне. Перед нами абсолютно измученный и опустошённый человек. Так конфликт «на почве несовпадения времени» в «Отелло» Дж. Верди становится мощнейшим средством выразительности и источником подлинной драмы.

Marina Ya. Kuklinskaya
(G. P. Vishnevskaya CMTA, Moscow)

Three Othellos: G. Verdi, A. Boito, W. Shakespeare

The opera is a synthetic genre where the musical, literary and theatrical text sequences join together. Often these three do not coincide.

In the opera by G. Verdi, we easily find three 'different Othellos'. The first is W. Shakespeare's Othello. He may be, according to Pushkin's interpretation, "not jealous, but trustful." He does not doubt Desdemona's love until the third scene of the third act, and it is only in the second half of the tragedy that his world collapses. Is there such an Othello in the musical score of the opera, or is he just the main agent in the plot? Operas are composed to libretto texts, and the motivation of the hero of a play is fundamentally different from that of the libretto have different motives, which allows us to talk about the 'second' Othello.

A. Boito's hero lives a soldier's life and initially is "under the Damocles' sword" of sinister forebodings. This Othello tries to find peace in his love for Desdemona, but from day to day he expects the collapse of his paradise. Boito thickens the colors and emphasizes the dark sides of the drama. All the plot events are extremely compressed, and the whole of Shakespeare's Act I with Othello's beautiful monologue is omitted. The main character is Iago, as the most dynamic and expressive scenes in the libretto are associated with him. But even though Boito's Othello initially perceives reality much more dramatically than his literary prototype, the latter's soul is initially far more troubled than that of the hero of the opera's musical score.

The "third" Othello is built on contrasts and changes dramatically, even within a single episode. The musical tempo comes into conflict with the drama's chronotope, becomes interrupted, nonlinear, at first accelerating and pushing the plot ahead, and then introducing unexpected stops. The composer's logic becomes clear only in Othello's air in Act III, when the time, rushing previously to this episode, suddenly stops at the grand climax. Instead of the expected monologue with its powerful forte of the tenor performer, we hear a powerless half-whisper, almost in monotone. We see an absolutely exhausted and devastated man. Thus, the conflict due to non-linearity of time and tempo in G. Verdi's opera becomes a powerful expressive means and an engine of genuine drama.

О. В. Никифорова
(ПГК им. А. К. Глазунова, Петрозаводск)

Черты постмодернизма в «Песнях Ариэля» Д. Н. Смирнова

Вокальный цикл Дмитрия Николаевича Смирнова «Песни Ариэля» (*Ariel's Songs*) был создан в 1993 г. и впервые исполнен в церкви Килского университета (графство Стаффордшир, Англия), где в то время работал композитор. Цикл написан для голоса, четырех блок-флейт, клавесина и виолончели, состоит из четырех номеров, в которых после-

довательно исполняются все песни Ариэля из шекспировской пьесы «Буря».

Обращение к полистилистике, смешение элитарного и массового, театрализация исполнительского процесса позволяют отнести произведение к постмодернизму. Диалог культур реализуется на уровне инструментального состава (тембровая аллюзия на раннебарочный английский консорт), поэтического текста (использована оригинальная орфография первого фолио), музыкального материала (цитируется песня композитора шекспировского театра Роберта Джонсона). Композитор использует песню “Where the Bee Sucks, There Suck I” по сборнику Джона Вильсона “Cheerful Ayres and Ballads” (1659). Взаимодействие цитаты и контекста нейтрально, поскольку имеют узкий спектр внетекстовых связей. При прослушивании соединение музыки композитора Елизаветинской эпохи, с присущей ей модальной тональностью, и современной хроматики не вызывает ощущения стилового конфликта из-за звукоизобразительности контрапунктов и характерной для консортных жанров общности тематизма частей. В мелодике каждой части ключевую роль играют фигура креста, двенадцатиступенность, неомодальность, сонорика и звукоизобразительность. Современный музыкальный язык, не всегда простой для восприятия, соединяется с вульгарно-китчевым «кукареканьем» и «гавканьем» музыкантов ансамбля, изображением храпа Гонзало и Алонсо.

По мнению исследователей, «Буря» имеет черты национального английского музыкально-сценического жанра маски. В цикле Смирнова этот синтез отразился в использовании приемов инструментального театра и трактовке сольной партии.

Olga V. Nikiforova

(A. K. Glazunov PSC, Petrozavodsk)

Features of Postmodernism in *Ariel's Songs* by D. N. Smirnov

Dmitry N. Smirnov's vocal cycle *Ariel's Songs* was created in 1993 and first performed in the chapel of the University of Keele (Staffordshire, UK), where the composer worked at that time. The cycle is written for voice, four recorders, harpsichord and cello, consists of four numbers, which sequentially perform all the songs of Ariel from Shakespeare's play *The Tempest*.

The composers's resort to polystylistics, interaction between elitism and pop culture, and theatricalization of the performing process allow us to classify the piece as postmodernist. The dialogue of cultures is realized at the

level of instrumental composition (timbre-level allusions to early Baroque English consort), poetic text (original spelling of the First Folio is used), musical material (the song of Shakespeare's theater composer Robert Johnson is quoted). The composer uses the song *Where the Bee Sucks, There Suck I* from the collection of John Wilson's *Cheerful Ayres and Ballads* (1659). The interaction of citation and context is neutral, as they have a narrow range of extra-text connections. When listening, the combination of the Elizabethan composer's music, with its inherent modality, and of modern dissonant sound does not cause a sense of stylistic conflict due to the sound quality of the counterpoints and similarity of the themes of each part, which is characteristic of the consort genres. In the melody of each part, the key role is played by the figure of the cross, chromatic scale, neomodality, sonorism and tone painting. The modern musical language, not always easy to understand, is combined with the vulgar "crowing" and "barking" of the ensemble musicians, and imitation of snoring Gonzalo and Alonso.

According to researchers, *The Tempest* has the features of the national English musical and stage genre — the masque. In Smirnov's cycle, this synthesis was reflected in the use of actionism and interpretation of the solo part.

Е. М. Тараканова
(ГИИ, Москва)

Асафьев читает Гervинуса

Музыка и музыковедение XIX–XX вв. находились в значительной мере под влиянием Шекспира — его образов, сюжетов, принципов драматургии. Это касается не только значительных произведений, предназначенных для оперной, балетной и концертной сцены, прямо опирающихся на шекспировские тексты (Берлиоза, Листа, Чайковского, Верди, Прокофьева, Блахера, Раймана и многих других). Но также явлений, на первый взгляд, далеких от творений стратфордского гения. «Шекспировское» виделось, например, в опере «Дон Жуан» Моцарта, в творчестве Бетховена, в «Борисе Годунове» Пушкина — Мусоргского.

Известно, что создавая трагедию «Борис Годунов», Пушкин опирался на Шекспира. В опере Мусоргского «шекспировское» начало выявляется, возможно, даже более рельефно и укрупнено. У Пушкина и Мусоргского воплощен образ мира в его непримиримых, диалектически взаимосвязанных противоречиях, в контрастах трагического и комического. Психологически достоверное погружение во внутренний мир героев, их страсти, благородные и низменные побуждения, а также «роковая» череда событий вызывают авторское, зрительское, слушательское

сопереживание, сострадание жертвам свершившихся и возможных в будущем злодеяний (вплоть до сострадания «преступному царю» Борису, которое выражено в гениальной музыке Мусоргского).

Классик отечественного музыковедения, Борис Владимирович Асафьев неоднократно обращался к опере «Борис Годунов» Мусоргского. Его последняя работа «“Борис Годунов” Мусоргского как музыкальный спектакль из Пушкина. (Заметки)» была опубликована лишь в 1954 г., посмертно, в третьем томе избранных трудов Асафьева. (Издание было осуществлено впервые на основании верстки, предназначенной для «Ученых записок Московской государственной консерватории», которые предполагались к изданию в 1949 г., и первого варианта авторской рукописи). Готовясь к этой работе, Асафьев перечитывал труд Гервинуса о Шекспире. Он читал внимательно, делая карандашные пометки на полях. Небольшая полоска бумаги, служившая ему закладкой, сохранила фрагменты размышлений Асафьева, возникавших во время чтения. Мы как бы проникаем в лабораторию музыковеда, застав его в моменты творческого поиска. Эти драгоценные моменты фиксируют тонкое взаимодействие творцов разных эпох — Шекспира, Пушкина, Мусоргского; Гервинуса и Асафьева, но также отражают картину мира середины XX века, вплоть до косвенных переключек с реалиями тогдашней российской жизни.

Ekaterina M. Tarakanova
(SIAS, Moscow)

Boris Asafyev Reading Gervinus

Music and musical literature of the 19th and 20th c. were noticeably influenced by Shakespeare: his images, plots and dramatic techniques. This does not only concern first-rate music for concert, opera and ballet directly addressing Shakespeare's texts (Berlioz, Liszt, Tchaikovsky, Verdi, Blacher, Reimann, et al.), but also works that are not immediately linked to the genius from Stratford. 'shakespearean' traces can be definitely found in Mozart's *Don Giovanni*, in Beethoven's works, and in Mussorgsky's opera *Boris Godunov*, composed to Pushkin's text.

Alexander Pushkin is known to have relied on Shakespeare when writing his tragedy *Boris Godunov*. Modest Mussorgsky's opera based on the text further adds to the 'shakespearean' sense of grandeur. Both Pushkin and Mussorgsky create settings that reflect contradictions and dialectic interdependencies in the world, juxtaposing tragedy and comedy. The psychological insights into the characters, depiction of their passions, noble and mean mo-

tives, and the hand of fate triggering even sequences involve the authors, as well as readers and spectators in empathy with the victims and foreseeing their coming sufferings (there is definitely a touch of compassion toward the criminal Tsar Boris in Mussorgsky's fantastic music).

As a Russian historian of music, Boris Asafyev turned to Mussorgsky's opera more than once. His last article, *Mussorgsky's Boris Godunov as a Musical Performance Based on Pushkin (Notes)* was published posthumously in 1954 (Vol. 3 of Asafyev's *Selected Works*; the publication was based on page proofs for *Bulletin of Moscow State Conservatoire* and an earlier MS). Writing this paper, Asafyev reread G. G. Gervinus's book about Shakespeare's. He read it very attentively, making marginalia in pencil. A strip of paper that served as a bookmark preserves some of Asafyev's observation while reading. It enables us to enter the musicologist's workshop and catch glimpses of his creative search. And then it becomes clear how writers from different epochs interact: Shakespeare, Pushkin, Mussorgsky, Gervinus and Asafyev. The latter's paper also contains facts about mid-20th century Russia, showing indirect parallels with the epochs that Asafyev researched.

Б. Н. Гайдин
(МосГУ, Москва)

Творчество У. Шекспира в русской рок-музыке: национальное и глобальное*

В докладе рассматривается влияние У. Шекспира на русскую рок-поэзию 1980–2010-х гг. Анализируются примеры использования шекспировских аллюзий, цитат, образов и т. п. в творчестве Б. Б. Гребенщикова, М. В. (Майк) Науменко, В. Р. Цоя, Ю. Ю. Шевчука и др. Тексты песен отечественных рок-исполнителей хорошо демонстрируют, что шекспировское наследие довольно часто может входить в тезаурусы новых поколений посредством оригинальных произведений современных поэтов. Перечисляются основные тенденции, характерные для изученных примеров: пародирование шекспировских образов для создания трагикомического эффекта, использование цитат и мотивов для придания тексту более глубокого философского смысла и т. д. Также затрагивается тема национального и глобального в рассматриваемом контексте: можно ли говорить о какой-то локальной специфике апроприации Шекспира в отечественной рок-музыке или нет?

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Шекспир в современной русской культуре: национальное и глобальное», осуществляемого при поддержке Совета по грантам Президента РФ (МК-1182.2017.6).

Boris N. Gaydin
(MosUH, Moscow)

**W. Shakespeare's Creative Works in Russian Rock Music:
The National and Global***

The paper examines the influence of W. Shakespeare on Russian rock poetry of the 1980s–2010s. I analyze examples of deployment of Shakespearean allusions, citations, characters, etc. in lyrics by Boris B. Grebenshchikov, Mikhail V. (Mike) Naumenko, Viktor R. Tsoi, Yuri Yu. Shevchuk et al. Texts by Russian rock songwriters demonstrate well that Shakespeare's legacy quite often can get into thesauri of new generations through contemporary poets' original works. The main tendencies specific to the studied examples are: parodying of Shakespeare's images to have a tragic and comic effect, usage of citations and motives to add a deep philosophical meaning, etc. I also touch upon the theme of the national and global in the context: can we talk of a local specific character of appropriation Shakespeare in Russian rock music or not?

* The paper was prepared within the framework of the project "Shakespeare in Contemporary Russian Culture: The National and Global" with support from the Council for Grants of the President of Russian Federation (MK-1182.2017.6).

РУССКИЙ ШЕКСПИР

*А. А. Тевяшев
(МГУ, Москва)*

К проблеме шекспировского текста в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»

Шекспировские связи комедии «Горе от ума» не раз привлекали внимание исследователей. Ее автор не только разделял основные принципы творчества английского драматурга, но и пропагандировал их среди молодых собратьев по перу. Шекспировские приемы и реминисценции, в частности из трагедии «Гамлет», и обнаруживаются в *opus magnum* Грибоедова. Исследователи неоднократно обсуждали вопрос о гамлетизме Чацкого. Наша работа посвящена ранее не изученным шекспировским параллелям между второстепенными персонажами «Горе от ума» и «Гамлета».

Причины отражения шекспировского текста у Грибоедова мотивируются как интересом автора к европейской театрально-драматической культуре, так и воздействием романтической литературы. Однако механизм усвоения шекспировского текста у русского драматурга остается неизученным. Эта проблема также ставится в нашем исследовании.

Так, например, Озрик, появляющийся во второй сцене пятого акта «Гамлета», с первых же реплик раскрывает свой характер: в эпизоде со шляпой особенно ярко показана зависимость придворного от мнения господ. Заурядный придворный, поддерживающий комильфо, Озрик обречен на утрату самостоятельности и ретрансляцию чужих слов. Грибоедовским отражением этого персонажа видится не только Репетилов, повторяющий чужие мнения, но и Молчалин, который безмолвно покоряется воле каждого влиятельного человека. Таким образом формируется сложная система связей между персонажами «Горя от ума» и «Гамлета».

Создавая своих героев, Грибоедов и Шекспир наделяют их общечеловеческими качествами. Однако то, каким образом универсалии культуры пересекаются в образах персонажей, свидетельствует о тесной связи между ними. Не повторяя буквально шекспировский прототип, Репетилов Грибоедова продолжает традиции как западноевропейского, так и русского театра. Грибоедов в «Горе от ума», и Шекспир в «Гамлете» вводят таких героев, как Репетилов и Озрик, для того, чтобы ввести в пьесу «вечный» образ болтуна, который помогает раскрывать характеры своих центральных персонажей.

**On the Problem of Shakespearean Text
in Alexander Griboyedov's Comedy *Woe from Wit***

The Shakespearean connections in the comedy *Woe from Wit* have repeatedly attracted scholars' attention. Its author not only shared the general principles of the English dramatist, but also spread them among his younger fellow writers. Shakespeare's poetic devices and allusions, particularly to the tragedy of *Hamlet*, occur in Griboyedov's *opus magnum*. Many researchers have discussed the problem of Chatsky's Hamletism. Our study is devoted to the unresearched Shakespearean parallels between secondary characters in *Woe from Wit* and *Hamlet*.

The causes of Shakespeare's influence on Griboyedov are determined both by the writer's keen interest in European theatrical and dramatic culture and the impact of Romantic literature. However, the mechanism of assimilating Shakespeare's text by the Russian playwright still requires explication. This problem is also put to the test in our paper.

For example, Osric entering in *Hamlet* in 5.2, reveals his nature with his very first cues: the episode with the hat brilliantly detects his dependence on his masters' opinion. An ordinary courtier, who acts and speaks *comme il faut*, Osric is doomed to lose his independence and to retranslate other men's words. In Griboyedov's comedy, this character is reflected not only in Repetilov, who repeats other men's opinions, but also Molchalin, mutely obeying the will of any influential person. In such a way, the complicated system of correspondences between the characters of *Woe from Wit* and *Hamlet* is formed.

Designing his characters, Griboyedov and Shakespeare give them human qualities. Nevertheless, the way the cultural universals intertwine within these characters, testifies to a deep connection between them. Without being a literal copy of the Shakespearean character, Griboyedov's Repetilov follows the traditions of Western European and Russian theater. Both Griboyedov in *Woe from Wit* and Shakespeare in *Hamlet* introduce Repetilov and Osric into their plays as versions of the "eternal" character of a chatterer, which helps reveal their natures.

Шекспировские параллели в драме А. Н. Островского «Гроза»

А. Н. Островский, как известно, высоко ценил творчество Шекспира и не раз обращался к его произведениям. Неслучайно впоследствии критики назовут русского драматурга «купеческим Шекспиром» и всерьез будут сравнивать его с английским трагиком.

Одно из самых известных произведений А. Н. Островского — драма «Гроза», которая была написана в 1859 г. Примерно в это же время Островский занимался переводами Шекспира и читал многие его произведения, в том числе и известную трагедию «Ромео и Джульетта», рассказывающую о роковой любви юноши и девушки из двух враждующих родов. Это обстоятельство стало объективной причиной появления шекспировских параллелей в драме «Гроза», рассмотрению которых посвящен этот доклад.

Главные героини пьес, Катерина Кабанова и Джульетта Капулетти, — два удивительных женских образа, созданных разными авторами в разное время и внутри различных культур, но имеющие множество сходных черт. Интересен и социальный подтекст обоих произведений, ведь между героями как «Грозы», так и «Ромео и Джульетты» нет словных границ, препятствия, мешающие их счастью, оказываются куда серьезнее — супружеская неверность и предательство интересов семьи. Шекспировские связи в драме Островского прослеживаются и в образах второстепенных персонажей.

Обе пьесы отчасти объединяет социальное содержание. Островский и Шекспир порицают застарелые общественные устои, но в одном случае — это институт брака, принявший в Калинове средневеково-феодалную форму, а в другом — долговременные предосудительные отношения в обществе, потерявшее всякую актуальность.

Данными примерами не ограничиваются черты сходства драмы Островского и трагедии Шекспира. Созданные в разные эпохи и в разных культурах, они, тем не менее, провозглашают близкие антропоцентрические идеалы и ценности и обличают освященные авторитетом времени общественные пороки. «Гроза» и «Ромео и Джульетта» в контексте истории культуры представляются своеобразными революциями, в очевидной взаимосвязи выражая новые взгляды на мир и устройство общества, и тесно переплетаются между собой благодаря сходным мотивам и образам.

**Shakespearean Parallels
in Alexander Ostrovsky's Drama *The Thunderstorm***

Alexander Ostrovsky was known to highly appreciate Shakespeare's work and to refer repeatedly to it. It is no coincidence that reviewers would call the Russian dramatist *our Shakespeare for the merchants* and earnestly compare him to the English tragedy writer.

Among Ostrovsky's most famous works is his drama *The Thunderstorm*, written in 1859. Around the same time, Ostrovsky was engaged in translating Shakespeare and read a few of his other works, including the well-known tragedy *Romeo and Juliet* about the fatal love of a young man and a girl from two families in a feud. This circumstance was an objective reason for Shakespearean parallels in *The Thunderstorm*, which are subjected to analysis in our paper.

The main characters of the plays — Katerina Kabanova and Juliet Capulet — are two amazing females depicted by different authors in different times and within different environments, yet sharing many similar features. The social implications of both works also seem interesting, as there are no class boundaries between the characters of *The Thunderstorm* and *Romeo and Juliet*, for the obstacles hindering their happiness are much more serious, i.e. adultery and betrayal of family interests. Also, Shakespearean references in Ostrovsky's drama can be followed in the portrayal of secondary characters.

Both plays are to some extent alike, as each has a social dimension. Both Shakespeare and Ostrovsky condemn obsolete social foundations, but in one case it is a reprehensible lasting family feud that has lost all of its initial relevance, and in the other it is the institution of marriage, which took a medieval feudal form in the patriarchal Russian town of Kalinov.

The similarities between Ostrovsky's drama and Shakespeare's tragedy are not limited to the above-mentioned examples. Written in different epochs and in different cultures, these plays nevertheless proclaim close anthropocentric ideals and values, and expose public vices consecrated by the authority of their relevant times. In the context of cultural history, *The Romeo and Juliet* and *The Thunderstorm* seem to be family-scale revolutions, introducing new views of the world and of social structures, and they are closely intertwined due to similar motifs and characters.

Шекспир в творчестве Максимилиана Волошина

В докладе осмысливаются особенности восприятия личности и наследия Шекспира в творчестве русского поэта, переводчика, литературного и художественного критика М. А. Волошина (1877–1932). Отмечается, что произведения Шекспира нередко оказываются у М. А. Волошина вписанными в контекст литературной жизни елизаветинской эпохи — удивительного времени, когда «любой англичанин мог бы написать посредственную драму» («Современный французский театр», 1910). Значительная часть упоминаний о Шекспире в статьях и письмах М. А. Волошина связана с литературной и театральной жизнью России, например, характеризуя пушкинского «Бориса Годунова» как «произведение переходного периода», М. А. Волошин отмечал в нем сочетание стремления к народной простоте с «романтической декламацией и романтической же склонностью к Шекспиру» («“Борис Годунов” на сцене Московского Художественного театра», 1907). Представляет интерес отклик М. А. Волошина на публикацию и постановку «Макбета» во французском переводе Мориса Метерлинка, не только содержащий ряд интересных наблюдений, но и подробно передающий рассуждения Метерлинка об умении Шекспира увидеть движение, аромат, энергию или гармонию при помощи «почти забытой тени образа, впечатления или беглого настроения», восприятие которой предполагает множество оттенков, заставляющих переводчиков раскрываться перед читателем, причем делать это в большей мере, чем это делал сам Шекспир («Французская литература. <II>», 1909). Шекспировское влияние на новейшую драматургию не было для М. А. Волошина однозначно положительным, о чем, в частности, свидетельствует его отклик на премьеру драмы О. Уайльда «Герцогиня Падуанская» в переводе В. Я. Брюсова на сцене Малого театра 15 февраля 1912 г.: «...в драме мало Оскара Уайльда. Рука мастера чувствуется только в фигуре Герцога. <...> Он единственный живой человек среди шекспировских марионеток. <...> Шекспировские метафоры утомляют внимание и затягивают действие» («Москва. Театры», 1912). Данное мнение существенно диссонировало с позициями других критиков того времени, которые либо восторгались мощным шекспировским фундаментом (духом) в уайльдовском произведении (К. А. Ковальский, М. Юрьев), либо отмечали бледность и немощность О. Уайльда как драматурга в сравнении с его предшественником Шекспиром (А. А. Койранский). Шекспир в восприятии М. А. Во-

лошина неоднозначен, противоречив и вместе с тем масштабен, велик; он одновременно и часть литературного прошлого, фигура ушедшей эпохи, и некое мерило вечной ценности, самодостаточности подлинного искусства.

Dmitry N. Zhatkin, Anna A. Ryabova
(PenzSTU, Penza)

Shakespeare in Maximilian Voloshin's Creative Work

The paper discusses the perception of Shakespeare's personality and heritage in the works of the Russian poet, translator, literature and art critic M. A. Voloshin (1877–1932). M. A. Voloshin is known to quite often have written about Shakespeare's works in the context of literary life of the Elizabethan era — an amazing time when “any Englishman could have written a mediocre drama” (*Modern French Theater*, 1910). Quite a few references to Shakespeare in M. A. Voloshin's articles and letters also bear on literary and theatrical life in Russia. For example, while characterizing Pushkin's *Boris Godunov* as “a work of his transition period”, M. A. Voloshin noted a combination of aspiration to accessibility of its national layer and “Romantic tenor and, again, a Romanticist's attraction to Shakespeare” (*Boris Godunov Staged in Moscow Art Theatre*, 1907). M. A. Voloshin's response to the publication and staging of Maurice Maeterlinck's French translation of *Macbeth* is also of interest. It does not only contain a number of interesting observations, but also summarizes Maeterlinck's rationale on Shakespeare's ability to see the movement, scent, energy or harmony by means of “an almost forgotten shadow of an image, impression, or fleeting mood”, perception of which assumes a number of shades, forcing translators to reveal themselves before the reader, and to do it to a larger extent than it was done by Shakespeare (*French Literature. <II>*, 1909). Shakespearean influence on the latest dramatic art was not unambiguously positive for M. A. Voloshin, evidence in his review O. Wilde's drama *The Duchess of Padua* in V. Ya. Bryusov's translation on the stage of the Maly Theatre on February 15, 1912: “...there is not enough Oscar Wilde in this drama. The master's hand is seen only in the Duke's image. <...> He is the only live person among the Shakespearean puppets <...> Shakespearean metaphors tire the audience and delay the action” (*Moscow. Theaters*, 1912). This opinion significantly discorded with other critics' opinions of that time who admired the Shakespearean powerful base (spirit) in Wilde's work (K. A. Kovalsky, M. Yuriev) or, on the contrary, noted O. Wilde's feebleness and helplessness as a playwright in comparison with his predecessor Shakespeare (A. A. Koyransky). Shakespeare in Vo-

loshin's perception is ambiguous, contradictory, immense and great; he is both a part of the literary past, a figure of the bygone era, and a certain standard of eternal value and self-sufficiency of original art.

М. Ю. Савельева
(ЦГО НАНУ, Киев, Украина)

Лев Шестов и «шекспировский вопрос»

Лев Шестов не являлся шекспироведом в традиционном понимании, однако его книга «Шекспир и его критик Брандес» — далеко не рядовая среди подобных исследований. Российский философ — один из немногих, кто *поставил проблему основания творчества великого драматурга и тем самым определил критерий понимания его личности в целом*. Иными словами, *попытался обосновать взаимосвязь методологии изучения жизни и деятельности Шекспира и смысла так называемого «шекспировского вопроса»*: последний отпадает сам собой, если правильно исследовать биографию великого драматурга.

Л. И. Шестов серьёзно относился к проблеме исторического существования Шекспира-драматурга, и его, по-видимому, довольно сильно раздражала манера Г. Брандеса аргументировать свою точку зрения. По мнению философа, после чтения книги датского исследователя возникают новые вопросы, в то время как старые остаются без ответа. Шестов полагал, что Брандес пошёл неверным, но очень популярным историко-эмпирическим путём, взявшись по крупицам восстанавливать повседневность жизни Шекспира в надежде отыскать причины его гениальности. Но ему не удалось найти основание согласованности таланта, уровня образованности Шекспира и его отношения к собственному творчеству. По мнению Шестова, нельзя объяснить специфику индивидуального характера особенностями сопутствующих объективных обстоятельств, а именно это и делал датский мыслитель. Ибо сколько бы жизненных подробностей мы ни знали, остаётся «не ясна... связь между драмами его и его жизнью, какой она представляется нам по сохранившимся, вернее, вырванным из прошлого упорными англичанами сведениям. Ведь Шекспир-неуч или Шекспир-ростовщик не заключается ни в “Бесплодных усилиях любви”, ни в “Венецианском купце”». И даже отдельные сферы творчества нельзя объяснить спецификой влияния других сфер: «Стремление... подвести Шекспира-поэта под Шекспира-актёра может лишь повести к ненужным и ложным догадкам». И, видимо, с этим приходится согласиться, ибо биография пополняется, но до сих пор не раскрыта «кухня» шекспировской драматургии.

Доклад посвящён сравнительному анализу научных позиций Г. Брандеса и Л. И. Шестова и выявлению преимуществ и недостатков каждой методологии.

Marina Yu. Savelieva
(CHE NASU, Kyiv, Ukraine)

Lev Shestov and the Shakespeare Authorship Question

Lev Shestov was not a Shakespearean scholar in the traditional sense of the word. However, his book *Shakespeare and His Critic Brandes* is far from being commonplace among the Shakespearian studies. The Russian philosopher was one of the few to bring up the problem of the great playwright's creative origins and to establish a criterion for understanding his personality as a whole. In other words, he tried to substantiate the correlation between the methodology of biographical research of Shakespeare's life and work and the so-called Shakespeare authorship question, suggesting that the proper study of the playwright's biography will gradually eliminate many speculations of authorship.

L. I. Shestov seriously took the problem of historical existence of Shakespeare as a dramatist, and believed that Brandes' historical and empirical approach — involving scrupulous reconstruction of Shakespeare's daily routine in search of the sources of his genius — was an erroneous, though rather popular method. Lev Shestov failed to find the grounds of correlation between Shakespeare's talent, level of education and attitude towards his own creativity. According to Shestov, the specificity of individual character cannot be explained through objective circumstances of one's milieu, yet that is exactly what the Danish thinker had attempted. However much we might know about the life of an individual, there always remains "an unclear... connection between his plays and his life as it appears in data recovered from the past, or, to be more precise, snatched out of the abyss, by the English scholars. It would be vain to seek a Shakespeare-ignoramus or a Shakespeare-usurer in *Love's Labour's Lost* or in *The Merchant of Venice*". One sphere of creativity may not be explained by the influence of another, however particular: "An attempt to substitute Shakespeare as a poet with Shakespeare as an actor can only lead to unnecessary and false conjectures". This seems quite true: while the biographical context is constantly broadened, the "kitchen" of Shakespeare's dramatic workshop still remains a mystery.

The paper is devoted to a comparative analysis of the scientific positions of G. Brandes and L. I. Shestov and the identification of the advantages and disadvantages of each methodology.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ШЕКСПИР И “ШЕКСПИРЫ”»

*Д. А. Иванов
(МГУ, Москва),*

*С. Д. Радлов
(Университетский издательский консорциум,
Санкт-Петербург),*

*В. С. Макаров
(ПСТГУ, Москва)*

«Шекспир и “шекспиры”»: круглый стол о так называемом споре об авторстве шекспировских произведений (по материалам одноименной статьи в журнале «Иностранная литература»)

Авторы предлагают как ретроспективу ключевых событий и имен в истории этой дискуссии, так и сравнительный анализ современного бытования «антистратфордианских» теорий в России и на Западе. Рассмотрены причины угасания и сменяемости этих теорий, а также феномен их специфической популярности в нашей стране, получивший свое закономерное выражение в недавней скандальной выставке «Шекспир / Тайна / 400», прошедшей в обеих столицах.

В работе, вышедшей в «Иностранной литературе», авторами переведены и цитируются как новейшие труды британских и американских ученых, так и ряд принципиальных изданий прошлых лет, по различным причинам до настоящего дня отсутствовавших в отечественном научном обороте.

Предварительное знакомство гостей и участников круглого стола с текстом публикации в ИЛ (№8, 2018) приветствуется и обеспечит желаемую содержательность диалога.

Ознакомиться со статьей можно по ссылке: <https://goo.gl/jNocKK>.

Dmitry A. Ivanov
(MSU, Moscow),
Sergey D. Radlov
(Universities' Publishing Consortium,
St. Petersburg),
Vladimir S. Makarov
(PSTGU, Moscow)

**Shakespeare and 'shakespeares':
A Panel Discussion of the So-called Authorship Debate,
Based on the Eponymous Article in *Inostrannaya Literatura* Magazine**

The article we wrote for *Inostrannaya Literatura* summarizes the history of events and names that have entered the debate, together with comparative analysis of anti-Stratfordian theories in Russia and in the West. We list the causes of rise, extinction and substitution of such theories, and their specific popularity in Russia, recently confirmed during the scandalous exhibition *Shakespeare / Mystery / 400* in Moscow and St. Petersburg.

The article published in the magazine *Inostrannaya Literatura* contains references to new studies of British and American scholars, as well as essential research works of the past period, which had been overlooked in Russian studies in the field.

We invite you to participate in the discussion of the article which appeared in *Inostrannaya Literatura*, Issue 8, 2018 and hope for a fruitful dialogue.

The article can be read in full at <https://goo.gl/jNocKK>.

ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ: ТЕКСТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ XVI–XVIII вв.

*Е. В. Халтрин-Халтурина
(ИМЛИ РАН, Москва)*

Антропоморфные пейзажи в литературе (на материале Эдмунда Спенсера)

В английской культуре шекспировского времени, проникнутой мыслью о параллелизме макрокосма и микрокосма, была широко распространена так называемая топографическая метафора. Детали картографических моделей пространства использовались для составления аллегорического портрета. Причем портреты оформлялись как в серьезном метафизическом, так и в комическом ключе. Известный пример последнего — «Комедия ошибок» Шекспира, богатая словесной игрой, где на основе топографических метафор строится «анти-блазон»: шуточный портрет служанки, которую Дромио Сиракузский сравнивает с глобусом. На теле этой девицы якобы можно отыскать разные страны света с их грязными топями и жаркими пустошами (III, 2). Бытовала в шекспировскую эпоху и встречная тенденция, тоже уходящая корнями в незапамятные времена: угадывание человеческих черт в природном пейзаже и рукотворных зданиях. Одну из самых загадочных зарисовок подобного рода, насыщенную отсылками к религиозной и эзотерической литературе, создал Спенсер в рыцарской поэме «Королева фей» (1590/1596). Цитадель Умеренности (в которой живет прекрасная душа Альма) изображена в виде человеческого тела, пищеварительную систему которого Спенсер подробно описывает. Телесный замок окружен системой бастионов, расположенных в форме пятиконечной звезды: каждый бастион отвечает за одно из пяти чувств. По одну сторону замка располагаются дебри, где гнездятся чудовища (грехи и искушения), а по другую — озеро, хранящее очистительные воды Крещения. В докладе рассматривается антропоморфное сооружение Спенсера на фоне аллегорического знания шекспировской эпохи. Продолжая труды зарубежных исследователей, мы впервые вводим образ антропоморфной Цитадели Спенсера в отечественный обиход.

Elena V. Haltrin-Khalturina
(IMLI RAS, Moscow)

**Anthropomorphic Landscapes in Literature:
The Case of Edmund Spenser**

For English literature of Shakespeare's times, with its embracement of parallelism between microcosm and macrocosm, the so-called topographic metaphor was quite common. Many details of world maps and geographical descriptions were borrowed for allegorical portrait sketching. Interestingly, such portraits received both metaphysical and comic rendition. A famous instance of the latter can be found in Shakespeare's *Comedy of Errors*, rich in wordplay, where a set of topographic metaphors functions as an anti-blazon: Dromio of Syracuse paints a verbal portrait of a kitchen maid, jestingly comparing her to a globe. Allegedly, in her body, one can "find out countries" containing bogs and hot spaces (Act 3, Sc. 2). Another way to cast topography into human form was to perceive human features in natural landscapes and in man-made constructions — the tradition, which has been in existence time out of mind. In his chivalric allegory *The Faerie Queene* (1590/1596), Spenser created a puzzling image of that kind, rife with religious and esoteric allusions. The Castle of Temperance (the residence of the fair soul called Alma) is shaped as a healthy human body, to whose digestive system Spenser pays particular attention. The castle/body is surrounded by a system of bulwarks, forming a structure similar to a pentangle: each bastion stands for one of the five senses. On the one side of the castle, there are wild woods where monsters (sins and seductions) live; on the other side, there is a lake holding the waters of baptism. This paper looks at Spenser's anthropomorphic castle against the background of the allegorical knowledge of Shakespeare's epoch. Enlarging upon the existing scholarship, we introduce the detailed account of Spenser's castles into Russian scholarly discourse.

Е. Н. Чернозёмова
(МПУ, Москва)

**Функция образа монарха в становлении
ренессансной системы драматических жанров
(Тамерлан Марло и Александр Македонский Лили)**

В творчестве К. Марло (1564–1593) и Дж. Лили (ок. 1553/1554 — 1606) происходит переход от системы средневековых драматических жанров к ренессансной. Они стоят у истоков возникновения высокой трагедии и высокой комедии Возрождения.

Смена жанровых систем, произошедшая в драматургии английского Возрождения, оказала огромное влияние на последующее развитие европейского театра и драмы. Драматурги Англии 80–90-х гг. XVI века создавали новые жанровые формы, отразившие обозначившиеся конфликты современности и выразившие назревшие проблемы, чем были интересны зрителю, а потому востребованы. В поднимаемых проблемах видится переключка, творческое состязание, спор о художественных средствах выразительности, ведущем настроении, пафосе произведений.

За десятилетие до появления шекспировских хроник, художественно исследовавших проблемы королевской власти, в творчестве Марло и Лили находят обработку и реализацию образы титанических монархов — Тамерлана и Александра Македонского.

Центральной проблемой высокой трагедии о Тамерлане становится решение вопроса о том, какие силы ведут победоносного властителя, поднявшего меч против тирании и деспотизма. Сопутствующим оказывается вопрос о способах борьбы со злом, решаемый впоследствии в шекспировском «Макбете» и «Гамлете». Сражающийся Тамерлан сам становится тираном и деспотом. Покоряемые им народы призывают пролиться кровавым дождем на его голову. Организуя материал трагедии, Марло основывается на структуре моралите, но овнешненный конфликт при этом переносит внутрь героя, делая его неочевидным, невидимым. Выбор героя в каждом конкретном случае — загадка для зрителя.

Та же интрига, связанная с принятием судьбоносного решения, существует в высокой комедии Возрождения об Александре Македонском, центральной проблемой которой становится умение монарха властвовать и одерживать победы над собой. Сопутствующими становятся художественно исследуемые грани недоступного для самого могущественного монарха. Ими оказываются любовь и смерть. Жанровой основой создаваемой пьесы служит школьная драма. Лили активно использует хрестоматийно известные эпизоды из Плутарха и Плиния, запечатлевающие полулегендарные сведения о великом монархе и полководце, о его встрече с Диогеном Синопским, пленном художнике Апеллесе, единственном, кому было разрешено создавать портреты Александра, и красавице Панкасте, которая становится у Лили Кампаспой. Ее имя выносится в заглавие пьесы, которую сам автор определяет как «блистательную комедию».

**The Image of a Monarch
in the System of Renaissance Dramatic Genres
(Marlowe's Tamburlaine and Lily's Alexander of Macedonia)**

In the works of Christopher Marlowe (1564–1593) and John Lily (c. 1553 / 1554 — 1606) we observe a transition from the medieval nomenclature of dramatic genres to that of the Renaissance. Both the playwrights initiated the genres of high tragedy and high comedy in their epoch.

The transformation of the genre system in English Renaissance theatre influenced the subsequent progress of European theatre in general. English playwrights of the 1580s and 1590s created new genre forms that matched the emerging social conflicts and reflected important issues, which accounted for the new demands. In the problems they handled, there is an implied dialogue, creative rivalry, debates related to expressive means, prevalent tenor and pathos of the new dramas.

About a decade before Shakespeare's artistic study of royal authority in his historical dramas, Marlowe and Lily had chosen their heroes among titanic figures in history, namely, Tamburlaine and Alexander of Macedonia.

The central issue in the high tragedy of Tamburlaine is the problem of the driving force that makes a leader victorious when he wages a battle against tyranny. This issue is related to another: the means to use when fighting evil (reconsidered later in Shakespeare's *Macbeth* and *Hamlet*). Rebellious Tamburlaine develops into a tyrant, and the nations he conquers invoke blood and fire to "pour down on his head" as an act of revenge. Marlowe based the structure of his tragedy upon the morality play; however, he projected the external conflict inside the hero, adding implications, as the choices that the hero will make remain enigmatic to the audience.

A similar suspense that concerns a fateful decision is present in the high comedy of Alexander, the king of Macedonia, where the central problems is the monarch's ability to control himself. Additionally, the playwright examines things that are beyond control even for the mightiest sovereign, namely love and death. The prototype genre for Lily's play is the school drama. Lily actively employs well-known episodes from Plutarch's and Pliny's lives of the great warrior, such as his conversation with Diogenes the Cynic, the exclusive right granted to painter Apelles, to portray Alexander, and beautiful Pancaste whom Lily renamed Campaspe, entitling his play after the heroine and defining it as 'a most excellent comedy.'

Н. И. Прозорова
(КГУ им. К. Э. Циолковского, Калуга)

Понятие театральности и драматургия Шекспира

Понятие театральности вплоть до недавнего времени употреблялось скорее как оценочное определение, чем как научная категория. Оно до сих пор не обрело сколько-нибудь четких терминологических границ в силу присущей ему структурной многослойности и философско-эстетической многозначности. С одной стороны, оно включает в себя онтологический универсализм, который открылся уже античности, породив известную метафору мира-театра, а, с другой стороны, это понятие имеет более конкретное узкое значение, когда театральность понимается в качестве языка театра как вида искусства.

В искусстве Ренессанса идея театральности приобретает особую масштабность и универсализм, достигая своей кульминации в драматургии Шекспира. Метафора «мир — театр» стала основой философии и поэтики его пьес. Диапазон значений этой театральной метафоры необычайно широк: от апологии игры и «*homo ludens*», рожденной избытком творческих сил в его героях, до горького ощущения иллюзорности жизни «человека-игрушки». Театральность выступает также структурным свойством шекспировского драматического диалога, дополняя философский «макроуровень» «микроуровнем» конкретных языковых средств.

Nadezhda I. Prozorova
(Tsiolkovsky KSU, Kaluga)

The Concept of Theatricality and Shakespeare's Drama

Until recently, the concept of theatricality has been mostly applied as a term of appraisal rather than as a scientific category. It still has no strict terminological borders because of its structural versatility and philosophic and aesthetic polysemy. On the one hand, it includes the ontological universality that was discovered as long ago as in the Antiquity and gave us the well-known metaphor of the world as a theatre. On the other hand, this concept has a more concrete meaning when theatricality is understood as the theatre language.

The idea of theatricality acquired special grandeur and universalism in the Renaissance art, and its culmination is to be fully observed in Shakespeare's philosophy and his poetics. The scope of its meaning is extremely broad: from the apologia of playing on stage (*homo ludens*), as a result of

abundance of creative forces in Shakespeare's heroes, to the bitter sense of the illusory character of life for the "man-plaything." Theatricality is also a structural quality of Shakespeare's dramatic dialogue, thus supplementing the philosophic "macro-level" with "micro-level" of concrete language means.

*А. В. Титова
(РГУ им. С. А. Есенина, Рязань)*

Миф о Фениксе: шекспировская трактовка

Миф о птице феникс существует в арабской, египетской, греческой, римской, русской и китайской мифологиях. Данный символ присутствует в христианской и иудейской религиозных традициях. На протяжении веков он менялся. Со временем некоторые его элементы исчезали, другие, наоборот, привносились. Изменчивость данного мифа особенно ярко проявляется в контрасте телесного и духовного, земного и божественного, мужского и женского начал. Это дает возможность авторам разных направлений черпать вдохновение в его символической системе и преломлять образ птицы феникс, согласовывая его с замыслом конкретного произведения.

Эпоха Ренессанса является правопреемницей Средневековья, поэтому христианские мотивы также использовались и интерпретировались ее авторами. Однако это в первую очередь время, когда происходит поворот к античности. Следовательно, в лирике поэтов того времени происходит интересное смешение различных культур, философий, религиозных и политических воззрений.

Уильям Шекспир, как ярчайший представитель эпохи Ренессанса в Британии, не был исключением из этого правила. Он взял образы феникса и голубя и дал им новую жизнь. Британский критик Хелен Гарднер относила Шекспира к поэтам-метафизикам, подчеркивая символичность главных героев его произведения, общую философию и тематическое сходство с работами представителей данного направления. В его стихотворении Голубь и Феникс обожествляются, а вместе с ними на пьедестал возведены любовь, преданность, верность и жертвенность. Главные герои еще раз подчеркивают особый смысл мифа о фениксе — цикличность жизни. Именно это и объединяет образ, созданный Шекспиром, с такими, как Феникс, Фэнхуан, Жар-птица и т. п.

Особенности образа птицы Феникс в стихотворении У. Шекспира ведут к появлению множества его интерпретаций. И. М. Гилилов, С. А. Степанов, С. А. Макуренкова, Я. М. Колкер и Х. Гарднер дают

свое видение того, каковы были причины создания этого образа и данного его преломления.

Anna V. Titova
(RSU named for S. A. Yesenin, Ryazan)

The Phoenix Myth: Shakespeare's Interpretation

The phoenix is a part of Arabic, Egyptian, Greek, Roman, Russian and Chinese mythology. This symbol is also present in the Christian and Hebrew traditions. It changed over the course of history. In time, some of its elements vanished, others were introduced. The variability of this myth is especially manifested in the contrast of the physical and spiritual, earthly and heavenly, male and female principles. It gives an opportunity to the authors of different literary trends to get inspiration in its symbolic system and to interpret the image of Phoenix adjusting it to the main idea of the work.

The Renaissance is the successor of the Middle Ages. That is why Christian motives are also used and interpreted by its authors. But first and foremost it is the time when the authors turn to ancient civilizations and their culture. That is the reason why there is an interesting mixture of different cultures, philosophies, religious and political ideas in the lyrics of those times.

As one of the most prominent representatives of Renaissance in Britain, William Shakespeare was not an exception to the rule. He took the images of Phoenix and Turtle and gave them a new lease of life. The British literary critic Helen Gardner classified Shakespeare as a metaphysical poet, emphasizing the symbolism of the main heroes of the poem, its general philosophy and thematic similarity to the works of the authors belonging to this literary trend. In his poem both Turtle and Phoenix are idolized. Along with them, Love, Loyalty, Devotion and Sacrifice are placed upon a pedestal. Once again the main heroes emphasize a special meaning of the Phoenix myth — the cyclical nature of life. This unites Shakespeare's image with Phoenix, Fenghuang, Firebird, etc.

The peculiarities of the phoenix's image in Shakespeare's poem have brought about many theories of its interpretation. I. Gililov, S. Stepanov, S. Makurenkova, J. Kolker, H. Gardner give their own vision of why this image appeared in Shakespeare and how it is to be construed.

Образ вертограда в шекспировской драматургии и его средневековые истоки

Образ «вертограда заключенного», *hortus conclusus*, гармонично совместивший рассказ о райском саде из Книги Бытия и знаменитый фрагмент из Песни Песней, является одной из наиболее впечатляющих аллегорий Средневековья. Чрезвычайно популярный в живописи, архитектуре и садовом искусстве, он никогда не воспринимается как полностью физический, поэтому любое изображение сада или даже реальный пейзаж могут интерпретироваться как своего рода текст. В литературе аллегорический образ сада широко используется в различных сферах, от богословских трактатов до куртуазных литературных жанров.

Традиция сохраняется и в эпоху Ренессанса, хотя в шестнадцатом веке протестанты уже не могут примириться с католическим представлением о «вертограде заключенном» как олицетворении Девы Марии; так, редакторы Женевской Библии интерпретируют Песнь Песней в первую очередь как аллегорический брак Христа с Церковью. Тюдоровская Англия заменяет культ Девы Марии на почитание Королевы-Девственницы, адаптируя многие из классических атрибутов Богородицы (например, розы) к новым политическим и религиозным нуждам, что приводит к расцвету символики елизаветинских садов.

Пьесы Шекспира, изобилующие разнообразными цветами и растениями, также содержат значительное количество отсылок к образу вертограда («Ричард II», «Ромео и Джульетта», «Зимняя сказка» и др.) Хотя женский персонаж, изображенный в центре сада, неизбежно пробуждает библейские аллюзии и напоминает о таких темах, как невинность, грехопадение и первородный грех, в некоторых шекспировских текстах традиция деконструируется, особенно в случае с юной королевой Изабеллой из «Ричарда II», которая лишь на первый взгляд кажется изолированной за стенами сада, но на самом деле благодаря ему приобретает новую силу и даже наставляет своего мужа, как следует сражаться и принимать смерть подлинному монарху.

Natalia V. Shipilova
(PSTGU, Moscow)

The Image of *Hortus Conclusus* in Shakespeare's Plays, and Its Medieval Origins

The image of *hortus conclusus*, 'a garden inclosed', which successfully combines the Genesis account of Eden and the famous passage from the *Song of Songs*, is one of the most powerful allegories of the Middle Ages. Immensely popular in art, architecture and gardening, it is never perceived as wholly physical, so any visual image of a garden or even a real landscape can be interpreted as a kind of text. In literature the allegory of garden is widely used in various spheres, from theological treatises to courtly literary genres.

The tradition is still vivid in the Renaissance, although in the sixteenth century Protestants can no longer accept the Catholic view of *hortus conclusus* as representing the Virgin Mary; for instance, the editors of the Geneva Bible interpret the *Song of Songs* as Christ's marriage to His Church. Tudor England replaces the cult of the Virgin Mary with worship of the Virgin Queen, adapting some of Mary's former attributes, such as roses, to new political and religious needs, which resulted in flourishing of the Elizabethan emblematic horticulture.

Shakespeare's plays, overflowing with plants and flowers of every kind, also contain numerous references to the image of *hortus conclusus* (*Richard II*, *Romeo and Juliet*, *The Winter's Tale*, etc.). While a female character placed in the centre of a garden suggests biblical allusions and reminds of such themes as innocence/chastity, the Fall and the original sin, in some of Shakespeare's texts the tradition is deconstructed, like in the case of the girl queen Isabella in *Richard II*, who only seems isolated in the garden, but is in fact empowered by it and even encourages her husband to fight back and accept death as a true monarch should.

Н. С. Зелезинская
(БГУ, Минск, Беларусь)

Мотив самоубийства в творчестве У. Шекспира

Если мы внимательно вчитаемся в произведения великого английского драматурга, то удивимся, как много шекспировских героев в конце своего жизненного пути приходят к самоубийству или рассматривают его возможность. Данный доклад в хронологическом порядке рассматривает произведения Шекспира, в которых герои заканчивают жизнь самоубийством, выводит причины распространенности мотива

самоубийства в творчестве драматурга из нестабильности и противоречивости эпохи написания произведений, кризисности восприятия Я, смены культурных кодов, особенностей развития концепта смерти. Приводятся примеры сходного понимания проблемы выбора между жизнью и смертью у других драматургов эпохи. Очерчивается разница в изображении самоубийства в комедиях и трагедиях.

Выделяются функции мотива самоубийства в произведениях различных жанров. В качестве основных определяется, во-первых, сюжеттообразующая. Самоубийство является магистральным смертельным сюжетом шекспировских трагедий «Ромео и Джульетты», «Юлия Цезаря», «Отелло», «Антония и Клеопатры», «Тимона Афинского», параллельной линии «Короля Лира».

Во-вторых, одной из основных функций является характерологическая. Самоубийство не только является следствием характера героя (пылкости Ромео и Кассия, гордости Брута и т. д.), но и позволяет нам получить наиболее правильное представление о герое. Так, сомнения по поводу истинной натуры Клеопатры разрешаются при прочтении о ее царственной, исполненной достоинства и красоты смерти. Несомненно, лишь самоубийство позволяет большинству героев снова обрести положение в обществе и признание былых заслуг (Отелло, Антоний).

В докладе также выделяются дидактическая, идеологическая, жанрообразующая и жанроориентирующая, эстетическая, эмотивная функции мотива самоубийства в произведениях У. Шекспира, а также функция создания сценического эффекта и атмосферы.

Natalia S. Zelezinskaya
(BSU, Minsk, Belarus)

The Theme of Suicide in W. Shakespeare's Work

Reading or watching Shakespeare's dramas, one cannot fail to note that many of their characters either commit suicide or contemplate its possibility. The paper goes through Shakespeare's canon in chronological order, pointing out suicidal motifs and discussing the causes of its popularity in the English playwright's heritage: contradictions and instability of the epoch, a crisis in self-image, changes in cultural environment, and specifics of perception of the death concept. Parallels from other authors' dramas are provided, where heroes also face life-or-death choices. We look at the specifics of comic and tragic treatments of suicide.

We also look at the motif of suicide as shown in other literary genres, especially its plot-driving function. Suicide is central to the plot-lines in these

tragedies: *Romeo and Juliet*, *Julius Caesar*, *Othello*, *Antony and Cleopatra*, *Timon of Athens*, and partly, through a separate plotline, in *King Lear*.

Another function is that of character building. Suicidal ideation is not only inherent in the hero's nature (fiery Rome, proud Brutus, etc.), but also provide a try understanding of their personalities. Thus, the spectator's doubts concerning Cleopatra are dispelled when she dies with royal dignity. Suicide also socially rehabilitates some heroes, restoring their reputations (*Othello*, *Antony*).

We look into other functions of suicidal motifs on Shakespeare's stage, too: didactic, ideological, genre-shaping, genre-orienting, aesthetic, and emotive. The scenic effect of such motifs is also considered.

В. А. Ковалёв
(СПбГУП, Санкт-Петербург)

Творчество Шекспира и рождение неоримского дискурса в Англии

Неоримская идеология, ставшая предвестником классического либерализма и, в какой-то момент, его главным оппонентом, и возрождаемая сейчас в трудах Квентина Скиннера, Филипа Петтита и других авторов, коренится не только в политических спорах времен Великого мятежа. Интерес к римскому наследию, общий для всей европейской ренессансной культуры, приводил к включению римской политической риторики в политический вокабуляр рубежа XVI–XVII вв. При этом английский театр стал одной из первых сцен, на которой ожили не только античные политические персонажи, но и их идеи. Хотя основными сюжетами, привлекавшими внимание английских драматургов, были события гибели республики и, соответственно, гражданского хаоса, а также ужасы тирании, появляются пьесы и на вполне республиканские сюжеты — «Поругание Лукреции» Джона Хейвуда, «Кориолан» Шекспира, «Аппий и Виргиния» с неоднозначной атрибуцией, также республиканские идеи можно увидеть в «Тите Андронике», «Тимоне Афинском» и других пьесах, даже не обязательно связанных с античными сюжетами. Согласно подходу, проявляющемуся в работах одного из крупнейших историков ренессансной литературы Стивена Гринblatt, политический мотив был определяющим для выбора сюжетов и построения риторического оформления работ Шекспира и его современников. Таким образом, возникает соблазн рассматривать Шекспира и других драматургов эпохи как своеобразных предтеч политических теорий Джона Харрингтона, Маркамонта Нидэма и т. д. Вне всяких сомнений, республиканская проблематика была актуальна для авторов эпохи

Беликого мятежа — прежде всего, Джона Мильтона. Тем не менее, складывается впечатление, что мы скорее имеем дело с использованием в последующей политической борьбе риторических и сюжетных находок авторов рубежа XVI–XVII вв., чем с целенаправленным формированием неоримского дискурса. Можно сказать, что скорее тексты драматургов были поглощены последующим развитием политической риторики, чем стали ее провозвестниками.

Victor A. Kovalev
(SPbUHSS, St. Petersburg)

Shakespeare and the Birth of Neo-Roman Discourse in England

The neo-Roman ideology, the forerunner of classical liberalism and later, its main opponent, is now revived in the works of Quentin Skinner, Philip Pettit, and their followers. This ideology is not only rooted in the political battles of the Great Rebellion. Common to all Renaissance, cultural interest in the Roman Legacy brought about inclusion of Roman political rhetoric into the active vocabulary of 16th–17th century politics. The English Renaissance theatre was the first place and stage where ancient political characters and thoughts regained flesh and voice. The most interesting plots for the dramatists of the age were the fall of the Roman Republic and the horrors of the tyranny; pro-Republican stories were also dramatized, such as John Heywood's *The Rape of Lucrece*, Shakespeare's *Coriolanus*, and *Appius and Virginia* (attribution uncertain). Distinctly neo-Roman ideas, rhetoric and plots can also be found in *Titus Andronicus*, *Timon of Athens* and some other plays, even outside the Roman tragedies group. According to the famous scholar of Renaissance literature Stephen Greenblatt, political interest was decisive to the choice of plots and rhetoric strategies of English playwrights. Within the framework of this method, there is a great temptation to regard Shakespeare and his contemporaries as harbingers of John Harrington, Marchamont Needham, and other political theorists. There can be no doubt that the republican rhetoric was very important for John Milton and other thinkers of the Great Rebellion era. But it seems that it was rather a development of the rhetoric and plot features invented by authors of late 16th and early 17th century, accepted in later political struggle, than purposeful choice of the neo-Roman discourse.

Образ и прототип в пьесе У. Шекспира «Сэр Томас Мор»

Историческая драма «Сэр Томас Мор» является коллективным трудом, вдохновителем которого и автором нескольких страниц, по мнению авторитетных инстанций, вполне мог быть Уильям Шекспир, что и позволило внести это произведение в собрание сочинений драматурга. Предполагается, что первоначально Энтони Мандэй между 1596 и 1601 годом написал «Книгу о Томасе Море», повествующую о жизни канцлера Генриха VIII, попавшего в немилость и в итоге казненного в 1535 г. Именно эта книга впоследствии легла в основу драмы. В создании текста помимо Энтони Мандея принимали непосредственное участие Генри Четтл, Томас Хейвуд и Томас Деккер и Уильям Шекспир. Сегодня научно доказано, что лишь три страницы этого произведения написаны Шекспиром, а также — со значительной долей вероятности — ему принадлежат рассуждения о фортуне, долге, предостережение об опасности окружающих политического деятеля соблазнах, записанные рукой переписчика.

В сюжете, комбинирующем реальные факты из жизни мыслителя с элементами легенды, описана траектория восхождения Т. Мора к вершинам власти и последовавшее за несогласием идти на компромисс с королем, падение. Вопрос, однако, состоит в том, насколько созданный драматургами образ соответствует реальному прототипу. Думается, что к реалистическим элементам драмы могут быть отнесены факты биографии мыслителя (политическая карьера, семейные отношения, дружеское окружение), некоторые черты характера (чувство юмора, порядочность, мудрость, справедливость, глубокая религиозность); исторический контекст (правление Генриха VIII, миграции в Англию из материковой части Европы).

Доказано, что перу Шекспира принадлежит сцена умиротворения лондонского люда, восставшего против мигрантов, наводнивших Англию в 1517 г. В пьесе Мор, обращаясь к восставшим, апеллируя к божественной милости, преданности королю, как наместнику Бога на земле, а также взывая к добрым чувствам англичан, фактически выступает в защиту мигрантов. Однако, как показывает анализ исторического контекста, среди мигрантов было немало протестантов, бежавших от религиозных преследований, в том числе — французских гугенотов. Встает вопрос: мог ли Мор, который в реальной жизни в религиозных вопросах был непримиримым католиком, никогда не поступавшимся принципа-

ми, за что в конечном счете поплатился жизнью и впоследствии был канонизирован как великомученик, занять такую позицию? Ведь политик был убежден, что протестантизм противоречит воле Бога и опасен для общества. Об этом свидетельствует острая полемика Т. Мора с М. Лютером, а также его деятельность на посту канцлера: выступая с позиций гуманизма против пыток и избиения протестантов, он фактически одобрял аутодафе. В пору его нахождения на посту канцлера на костре были сожжены шесть протестантских еретиков. Не лишне вспомнить, что Мор, считая полезным и даже необходимым перевод Библии на национальные языки, тем не менее критиковал переводы, сделанные протестантскими авторами, обоснованно считая, что в них искажаются смыслы Священного Писания, а латинские термины интерпретируются в соответствии с протестантским вероучением. И хотя в главном своем произведении, «Утопии», Мор исповедует веротерпимость, его жизненная позиция говорит об обратном.

Принимая во внимание исторический контекст и биографическую составляющую можно предположить, что образ Мора — миротворца, созданный Шекспиром в одноименной пьесе, имел порой весьма существенные расхождения с прототипом. На деле написанная Шекспиром сцена оказалось попыткой найти компромисс с цензурой. Но попытка оказалась безуспешной: в то время драма так и не была поставлена в театре, попала в архив и увидела свет только в XIX в.

Taisia S. Paniotova
(SFedU, Rostov-on-Don)

Sir Thomas More in History and in Shakespeare's Play

The dramatic history of *Sir Thomas More* was a collective work, and according to reputed scholars, it may have been inspired by William Shakespeare, who was a very likely author, judging by several pages in the surviving manuscript. The play has been included in a number of the playwright's collected works. They suppose that Anthony Munday wrote a *Book of Thomas More* between 1596 and 1601, where the plot evolved around Henry VIII's Lord Chancellor, who fell out of the king's grace and was executed in 1535. This book served as the basis for the theatrical text. Besides Anthony Munday, several collaborators contributed to the history: Henry Chettle, Thomas Heywood, Thomas Dekker and William Shakespeare. It has been proved that three pages in the MS were written by Shakespeare, and there is important evidence that he authored some cues that address fortune, duty,

warning of temptations that threaten a person in high office (present in a scribe's hand).

The plot combines historic fact with a legendary matter, narrating Sir Thomas More's rise to power and further refusal to accept a compromise with the king, and the chancellor's downfall. What is the correlation between the dramatic image and the historic prototype? We believe that the most realistic elements of this drama are facts of the thinker's biography (political career, family relations, circle of friends), character traits (sense of humour, ethical integrity, wisdom, uprightness, religious devotion); the historical background (reign of Henry VIII, immigration from the continent to England).

It has been proved that Shakespeare composed the 'Evil May Day' scene, where the rebellion of Londoners against inflowing migrants is pacified in 1517. In the play, Thomas More addresses the rebels, reminding them of God's grace, their duty to the king as the Lord's emissary, and also appealing to the kind hearts of English people, thus defending the immigrants. However, the facts of history show that there were many Protestants among the migrants, who fled to England from religious persecution, e.g. French Huguenots. The issue is: could the staunch Roman Catholic More (for he later gave his life for his religious beliefs and was posthumously canonized as a martyr) take this stand? As a statesman, he was convinced that Protestantism went against God's will and therefore was dangerous. He vigorously debated with Martin Luther. In his position of Lord Chancellor, while he (as a Humanist) rejected torture and corporeal punishment of Protestants, he actually approved auto-da-fe sentences. When he was in office, six protestant heretics were burned to death. Thomas More believed that the Bible should be translated into living national languages, but he opposed attempts of such translation when they were undertaken by protestant scholars, arguing that the sense of the Holy Scripture would be misinterpreted, to fit it to the heretical teachings. Although in his major book, *Utopia*, More preached religious tolerance, his activities point to contrary views.

Considering the facts of history and Thomas More's biography, we can suggest that the image of More the peacemaker created by Shakespeare is rather far from its prototype. In fact, the scene in this play was an attempt at seeking compromise with the censorship. However, this did not work out; the play was suppressed for performance and print, to be retrieved from archives centuries later.

К. Е. Крылов
(Независимый исследователь, Санкт-Петербург),
В. А. Ковалёв
(СПбГУП, Санкт-Петербург)

**Перейти на светлую сторону:
магия на службе положительных героев Шекспира
в контексте ренессансных магических представлений**

Традиционно вектор исследования магических образов и представлений в творчестве У. Шекспира задается контекстом, созданным работами Франсез Йейтс и ее последователей. Схемой, позиционирующей персонажа в структуре произведения в отношении магии, становится, при таком подходе, магическая система Марсилио Фичино, популяризированная в шекспировской Англии Джордано Бруно и Робертом Фладдом. Согласно Фичино, магия разделяется на «черную» — связанную с заклинаниями мертвых, демонов и т. д. и «элементальную» — основанную на знании устройства Вселенной и использовании божественных энергий, природных сил, свойств светил и элементов. Воплощением подобной схемы в творчестве Шекспира становилась оппозиция Просперо и Сикораксы в «Буре». Кроме того, отмечались «чернокнижные» аспекты магии в «Макбете», в признаниях Арона и т. д., которым противопоставлялась «натуральная» магия природных духов в «Сон в летнюю ночь», «Ромео и Джульетте» и других произведениях. С позиций «нового историзма» и других последователей Фуко, в этом конфликте отражалось противостояние интеллектуальной оккультной придворной традиции и «народной» магии, из которых вторая подвергалась осуждению и гонениям как в жизни, так и в театре. Тем не менее, можно поставить под сомнение столь жесткое бинарное деление в рамках ренессансной магической традиции. Система Фичино, при всем его авторитете, не была безальтернативной. Так, например, придворный гуманист Карла V Антонио де Гевара в дидактической псевдоистории правления Марка Аврелия, где император-философ изображен идеальным правителем, адресованной своему патрону подчеркивает необходимость овладения, по примеру образцового императора-философа, “*magia negra*”. Таким образом, не столько использование определенных видов магии структурирует произведение, сколько напротив, его структура определяет отношение к используемым персонажами оккультным приемам.

Konstantin E. Krylov
(Independent researcher, St. Petersburg),
Victor A. Kovalev
(SPbUHSS, St. Petersburg)

**Turn to the Light Side: The Use of Magic Powers
by Protagonists in Shakespeare's Dramas
in the Context of Renaissance Conceptions of Magic**

Investigations of the concept of magic in W. Shakespeare's dramas are traditionally framed by the context created by Frances Yates and her followers. The system of magic, created by Marcilio Ficino and promoted in England by Giordano Bruno and Robert Fludd, became a pattern which emphasized the statuses of dramatic characters. According to Ficino, there are two kinds of magic — "black magic", or necromancy and "natural, or elemental magic", based on usage of the Divine energies, the machinery of the Universe, features of elements and the sources of light. This pattern is fully implemented in the binary opposition of Prospero and Sycorax in *The Tempest*. Aside from that "necromantic" aspect of antagonists in *Macbeth* and *Titus Andronicus*, opposed by natural magic of fairies and spirits in *A Midsummer Night's Dream* and *Romeo and Juliet*. In the works inspired by the neo-historicist conception and Foucault's followers, this opposition is understood as a conflict between intellectual occultism of the royal court and lower-class vulgar sorcery. But this binary opposition conception can be questioned. Ficino's system has an alternative. Antonio de Guevara, the scholar humanist of the court of Emperor Charles V, in his didactical biography of the Roman Emperor Marcus Aurelius as a perfect ruler, wrote to his patron about the necessity of knowing *magia negra*. Thus, it is rather the structure of a specific play that determines magic practices performed by its characters, than the opposite influence, from attractions of magic to inventing the plot and characters, good or evil ones.

Е. Е. Крылова
(Независимый исследователь, Санкт-Петербург)

**Мифологические персонажи пьесы «Сон в летнюю ночь»
У. Шекспира: от источников до современных интерпретаций**

Комедия «Сон в летнюю ночь», написанная У. Шекспиром между 1594 и 1596 гг. — одна из наиболее известных и популярных пьес Барда. Этот доклад посвящен многочисленным мифологическим персонажам, появляющимся на ее страницах.

Ренессанс был не только эрой возрождения естественных и гуманитарных наук, но и временем огромного интереса к различным магическим и религиозным практикам. Вера в магию и потустороннее пропитывает эпоху. Поэтому нет ничего необычного в том, что среди персонажей произведений Шекспира можно встретить призраков, ведьм, колдуна. Но «Сон в летнюю ночь» выделяется среди пьес драматурга необычайно подробной проработкой волшебного мира и разнообразием мифологических персонажей. Также ни в каком другом произведении Барда мир магии и мир людей так тесно не переплетены. Кроме того надо отметить, что здесь герои античных легенд живут рядом с существами, происходящими из мира кельтских преданий, как и соединяются элементы народной и элитарной культуры.

В докладе будет рассмотрено: на какие источники мог опираться Шекспир при создании мифологических героев «Сна в летнюю ночь», какие роли отведены волшебным персонажам в пьесе и как они взаимодействуют между собой. Также будет затронут вопрос, как пьеса Шекспира повлияла на традиции изображения мифологических героев авторами последующих поколений. И, наконец, на примере «Сна в летнюю ночь» будет рассмотрено как сегодня персонажи Шекспира, творчество которого ныне ассоциируется скорее с элитарной культурой, ассимилируют с культурой массовой.

Elizaveta E. Krylova

(Independent researcher, St. Petersburg)

Mythological Characters in Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*: From Origins to Modern Popular Culture

A Midsummer Night's Dream is a comedy written by W. Shakespeare between 1594 and 1596 — one of most famous and popular works of the Bard. This paper is devoted to mythological characters in the play.

The Renaissance was a period of the revival of the natural and human sciences, but it was also a time of great interest in various magical and religious practices. This age is characterized by belief in the reality of witchcraft and supernatural. Thus, Shakespeare's plays often involve magical elements and characters, but *A Midsummer Night's Dream* draws an unprecedentedly detailed picture of the world of supernatural creatures, where classical mythological figures meet characters belonging to Celtic folklore. For this play, Shakespeare borrowed elements from both elite and common culture.

In this paper I attempt to examine the following issues: Shakespeare's source of inspiration for mythological characters who appear in this play; the

functions of mythological characters in the play; how Shakespeare's mythological characters from *A Midsummer Night's Dream* influenced the portrayal of supernatural creatures; and mythological characters from *A Midsummer Night's Dream* in modern popular culture.

А. Н. Баранов
(ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва)

Из заметок к «Королю Лиру»

Сообщение посвящено первой сцене трагедии.

Еще до объявления о том король Лир разделил (“we have divided”) свое королевство на три части, «чтоб избежать теперь же / Смут в будущем» (“that future strife / May be prevented now”). Новые территории уже нанесены на карту, Лир их теперь показывает: «от той черты до этой...» (“from this line to this”). Земли, предназначенные через старших дочерей Лира их мужьям, герцогам Альбанскому и Корнуэльскому, тщательно уравниены, по свидетельству Глостера, во всех отношениях (“equalities are so weighed”, etc.). Поэтому всерьёз обещать прибавить ещё что-либо одной из старших дочерей Лир не может: это нарушило бы указанный паритет. Лучшая треть заведомо предназначена Корделии. Что же тогда означает его фраза: «Дочери, скажите... Кого назвать нам любящей нас больше? / Да сможем мы щедрей быть» и т. д. (“Tell me, my daughters... Which of you shall we say doth love us most? / That our largest bounty may extend”, etc.)? Является ли это призывом к состязанию в речах о любви к отцу?

В сообщении рассматривается, как может изменяться ход действия сцены в зависимости от различия в понимании указанной фразы.

Alexander N. Baranov
(Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow)

Translator's Notes to the Opening Scene of *King Lear*

Well before officially announcing the self-inflicted division of his kingdom (“we have divided”) and its purpose (“that future strife / May be prevented now”), Shakespeare's *Lear* has mapped the new territories and demonstrates the division: “from this line to this.” The lands are to be given to sons-in-law Dukes of Albany and Cornwall, and the Earl of Gloucester is sure they are equal in value (“equalities are so weighed”, etc.). Thus, there can be no extra addition to the two elder daughters' dowries, since then the equality would be destroyed. The best third of the kingdom is reserved for

Cordelia. Then what does the king mean by asking, “Tell me, my daughters... Which of you shall we say doth love us most? / That our largest bounty may extend”, etc.)? Is this an invitation to compete in expressions of love for their father?

The paper discusses how the course of a dramatic scene may change depending on the interpretation of this single phrase.

А. Г. Волкова
(КДС, Калуга)

Концепт «душа» в «Сонетах» Шекспира: опыт семантического анализа

В «Сонетах» Шекспира, переведенных на русский язык, слово «душа» встречается в различном контексте и в различном значении. Если обратиться к оригинальному тексту, то можно увидеть, что в английском тексте русскому «душа» соответствуют разные лексемы, которые могут быть переведены не только как «душа», но и как «сущность», «суть», «дух». Поэтому речь идет не просто о лексеме, а о концепте, то есть о некоем представлении, вербализуемом в поэтическом тексте.

Понятие «душа» встречается в сонетах 5, 27, 44, 61, 69, 74, 109, 133, 146, 147. Лексемы, переводимые как «душа», различны: соответственно, это *substance*, *mind*, *spirit*, *soul*, *heart*. При этом наиболее частотными являются слова *substance* и *mind*, в то время как *soul* встречается реже, однако с несколько другими коннотациями. Семантический анализ предполагает рассмотрение лексемы в контексте и сравнение употребления лексем с похожим значением для выявления коннотаций и содержания концепта. Так, в сонетах 5 и 44 употребленное *substance* понимается как «сущность», «суть», при переводе может звучать как «душа»: “But flowers distill’d, though they with winter meet, / Leese but their snow; their substance still lives sweet” (5); “If the dull substance of my flesh were thought, / Injurious distance should not stop my way” (44). При этом здесь не идет речь о каком-то высшем начале, которое подразумевается под «душой», а именно о «сути», некоем образе.

В сонете 74, где употребляется лексема *spirit* в значении «душа», своеобразно противопоставляются душа и тело: “The earth can have but earth, which is his due; / My spirit is thine, the better part of me”. Интересно, что в сонете 146, который, как уже давно отмечено исследователями, отличается по проблематике от других входящих в цикл сонетов, употребляется лексема *soul* наряду всё с тем же словом *earth*, обозначающим плоть, тело: “Poor soul, the centre of my sinful earth”. Развитие

мысли в этом сонете указывает на то, что *soul* — это бессмертная часть человека, в отличие от *substance* или *mind*.

Anna G. Volkova
(KOTS, Kaluga)

The Concept of “Soul” in Shakespeare’s *Sonnets*: An Approach to Semantic Analysis

In Russian translations of Shakespeare’s *Sonnets*, the word “dusha” (soul) can be found in different contexts and with different meanings. When reading the original text, one can see that the Russian word “dusha” came to stand for more than one English equivalent: “substance”, “soul”, “spirit”, “heart”, and “mind”. Thus, it is better to speak about *soul* as a concept (or *conceit*, in 17th century usage), a complicated mental construct that is expressed in words and word combinations.

As a concept, “dusha” (soul) is present in Sonnets 5, 27, 44, 61, 69, 74, 109, 133, 146, and 147 and it is rendered by different lexemes. Mostly, the words “substance” and “mind” are used, but the word “soul” is used much less frequently, always with some connotations. Semantic analysis means that a word is studied in contexts and is compared with other words with a similar meaning, in order to analyze the content of the concept. In Sonnets 5 and 44, the word “substance” is used, which can also be translated into Russian as “dusha”: “But flowers distill’d, though they with winter meet, / Leese but their snow; their substance still lives sweet” (5); “If the dull substance of my flesh were thought, / Injurious distance should not stop my way” (44). Yet, in the above examples, this word does not mean “spirit” or something that is opposed to flesh, but only the essence or image of something.

In Sonnet 74, where the word “spirit” is used, flesh/body and spirit/soul are used as opposites: “The earth can have but earth, which is his due; / My spirit is thine, the better part of me.” It should be noted that in Sonnet 146 (posing problems that are different from all the others), the word “soul” is used as an occasional antonym to “earth” (meaning “flesh”): “Poor soul, the centre of *my sinful earth*”. Textual analysis of the *Sonnets* brings out the complex polysemy of the concept “soul”.

«Ромео и Джульетта» как сюжетная схема

С точки зрения диалогического подхода к проблематике Другого, перед тем как совершится контакт двух множеств («свои» и «чужие», Мы и Они), должен произойти контакт двух единиц этих множеств (Я и Ты). Трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта» является одним из образцов применения этой схемы в искусстве.

Существует два враждующих множества «Монтекки» и «Капулетти». Из них выделяются единичные представители — Ромео Монтекки и Джульетта Капулетти. Влюбляясь, Ромео и Джульетта становятся субъектами друг для друга. Ромео для Джульетты больше не является «одним из Монтекки», а становится тем самым Ты, уникальной и самоценной личностью. Меняется и представление Джульетты о самой себе: теперь она уже не просто «одна из Капулетти», к ней приходит осознание собственной уникальности, не зависящей от принадлежности к семье Капулетти. То же самое происходит и с Ромео, что выражается в его сместившемся представлении о «своих» и «чужих», когда он первоначально отказывается конфликтовать с Тибальтом Капулетти. Джульетта же впоследствии переживает конфликт между новоприобретенной индивидуальностью и коллективным сознанием принадлежности к семье, когда Ромео все-таки убивает Тибальта: героиня разрывается между любовью к Ромео и ненавистью к убийце своего кузена (любовь побеждает). Субъекты как будто до некоторой степени перестают быть частью своих множеств, занимая некое промежуточное положение между ними. После смерти возлюбленных враждующие семейства перед лицом трагедии примиряются. Контакт между Я и Ты приводит к контакту между Мы и Они, пусть и ценой жизни Я и Ты.

Шекспир был не первым, кто применил эту схему, однако именно «Ромео и Джульетта» стала образцом для подражания при создании повествования о столкновении двух враждующих сторон. Ромео и Джульетта кочевали из одной экзотической обстановки в другую, но сюжетная схема оставалась неизменной. Любовный сюжет по сей день самый распространенный способ перевести отношения из модели Мы — Они к Я — Ты. Кроме этого, в наследство от Шекспира досталась и трагическая необходимость смерти одного или обоих субъектов для установления контакта между Мы и Они.

Inar M. Iskenderova
(MSU, Moscow)

The Plot Scheme of *Romeo and Juliet*

The dialogical approach to the problem of Another states that before a contact happens between two group sets ('ours' and 'aliens', Us and Them), a prior contact between two representatives of the sets is necessary (Me and You). W. Shakespeare's *Romeo and Juliet* illustrates how this scheme can be implemented into art.

There are two sets of feuding characters in the drama: the Montagues and the Capulets. A single representative stands out in each set: Romeo Montague and Juliet Capulet. Falling in love, they become subjects for each other. Romeo is no longer a Montague to Juliet, he is the very You, unique and self-contained person. Juliet's image of herself also changes: she not just a Capulet girl, she realizes that she is unique, and this is not because of her family. The same thing happens to Romeo, and he is confused about classifying people into "ours" and "aliens", when he refuses to fight Tybalt. Later Juliet feels discord between her newly acquired sense of individuality and affiliation to the Capulets, after Romeo had killed Tybalt: the heroine is torn between her love for Romeo and hatred of her cousin's murderer (her love ultimately wins in the conflict). The subjects are to some degree removed from their group sets and assume intermediate positions. After the lovers' tragic deaths the feuding families make peace. The contact between Me and You generates a contact between Us and Them, even though Me and You have fallen victims in the process.

Shakespeare was not the first author to develop this scheme; however, his *Romeo and Juliet* happened to be accepted as a model for later of feud-and-love stories. Other Romeos and Juliets have appeared in absolutely various and even exotic environments, yet the plot scheme has not changed. A plot of love is still the most widely spread method of transfer from the Us-Them relationship to the one of Me-You. Also, Shakespeare's successors have inherited the model of an unnecessary death of one or both subjects, leading to a contact between Us and Them.

И. И. Чекалов
(Независимый исследователь, Санкт-Петербург)

Шекспировский Генрих V наедине с собой

В работе рассматривается композиционная значимость одного из фабульных эпизодов шекспировской хроники «Генрих V» (1599). В этой

пьесе Генрих почти везде появляется в окружении других персонажей. Однако у данной композиционной схемы имеется одно исключение: в сюжетном развитии хроники наступает момент, когда мы видим Генриха наедине с собой.

О таком своём намерении Генрих сообщает в начале четвёртого акта (IV, 1, 30–33; здесь и далее цит. по: Шекспир, 1959), но этот момент неоднократно оттягивается из-за обстоятельств внешнего порядка, не зависящих от воли короля. Подобная ретардация не только обостряет внимание зрителя к тому, чем завершается указанное намерение Генриха, но и служит Шекспиру драматургической подготовкой исповеди Генриха, подготовкой, в ходе которой автор хроники показывает в своём герое, по выражению Дж. Довера Уилсона, «черты человека» или, по терминологии А. А. Аникста, «индивидуальное человеческое содержание» характера Генриха.

Оставшись наедине с собой, Генрих сначала произносит монолог (IV, 1, 235–289), а затем с молитвой обращается к Богу, раскрывая ту «частицу зла» (IV, 1, 184), которая обременяет его душу. Зло совершено не им, а его отцом Генрихом IV и заключается в том, как Генрих IV «добыл корону» (IV, 1, 299). Генрих V же не только оплакивает «слезами раскаяния» (IV, 1, 301) грех отца, и над убитым Ричардом «больше горьких слёз... пролил, / Чем вытекло из жил его» (IV, 1, 306–307), но и «построил две часовни, где... монахи поминают Ричарда», и на содержании Генриха V находятся «пять сотен бедняков», молящих «прощение за кровь» (IV, 1, 303–305). Но всё же при этом Генрих понимает, что «ничтожно всё, поскольку его покаяние приходит после всего, умоляя о прощении» (IV, 1, 310–311. пер. Е. Н. Бируковой изменён). Отсюда своеобразие его молитвы, обращённой к Богу. Он умоляет: «Не сегодня / О, не сегодня, Боже, позабудь / про грех отца» (IV, 1, 297–298). Когда битва при Азенкуре выиграна, Генрих испытывает прежде всего нравственное облегчение от того, что его молитва услышана и относит победу англичан на счёт Господа Бога. Но в эпилоге драматург недаром напоминает зрителям о своей трилогии «Генрих VI», ясно давая понять, что смертный грех убийства Ричарда, помазанника Божьего, не подлечит искуплению.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Шекспир, У. (1959) Генрих V / пер. Е. Н. Бируковой // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. М. : Искусство. Т. 4. 650 с. С. 371–491.

Shakespeare's *Henry V* Alone with Himself

The paper discusses the structural significance of one of the episodes in the plot of Shakespeare's history play *Henry V* (1599). In the play, the king nearly always appears on the stage accompanied by other characters. But there is one exception in this compositional pattern: in the movement of the plot there is a moment when we see Henry alone on the stage.

Henry informs us of his wish to be left alone at the beginning of the fourth act (IV, 1, 30–33; Shakespeare, 1965), but the realization of this intention is repeatedly delayed and because of these retardations not only does the spectators' interest for the plot go up, but also the time is gained for the dramaturgical preparation of the spectators for Henry's confession. The preparation reveals, as J. Dover Wilson puts it, "man in the hero".

When Henry is alone on the stage he soliloquizes at first (IV, 1, 235–289) and then, appealing to God, discloses the mote (cf. IV, 1, 184) that he carries as a burden of guilt in his conscience. The guilt is not his own, but his father's, and it consists in Henry IV's "compassing the crown" (IV, 1, 299). The son mourns over his father's fault (IV, 1, 298), and on "Richard's body" he "bestowed more contrite tears / Than from it issued forced drops of blood" (IV, 1, 301–302), he "built two chantries, / Where the... priests sing still / For Richard's soul" (IV, 1, 306–307), he has "five hundred poor in his yearly pay / Who twice a day their withered hands hold up / Towards heaven, to pardon blood" (IV, 1, 303–305). For all that, all his efforts are an exercise in futility: "all that I can do is nothing worth, / Since that my penitence comes after all / Imploring pardon" (IV, 1, 309–311). Hence the peculiarity of his supplication: "O Lord, / O, not today, think not upon the fault / My father made in compassing the crown!" (IV, 1, 297–299).

When the battle at Agincourt is won by the English, Henry feels a great moral relief because his supplication was heard and he attributes the victory over the French to God. But in the epilogue of the play Shakespeare reminds his spectators of his early history plays named *Henry VI* not without purpose, clearly giving to understand that the mortal sin of the murder of Richard, the anointed sovereign, is beyond redemption.

REFERENCES

Shakespeare, W. (1965) *Henry V* / ed. by J. R. Brown. New York ; Toronto ; London, New American Library. xxxviii, 240 p. (The Signet Classic Shakespeare).

*М. А. Кротовская
(РАНХиГС, Москва)*

Обратная метафора в «Гамлете» У. Шекспира

Аннотация доклада удалена из электронной версии сборника из-за жалобы В. И. Пимонова на некорректно заимствованный М. А. Кротовской текст из его совместной с Е. И. Славутиным работы об обратной метафоре в «Гамлете» Шекспира, опубликованной в их книге «Загадка Гамлета» (М. : М.И.П., 2001. Ч. 3. Одушевляя неодушевленное. С. 177–193).

*Maria A. Krotovskaya
(RANEPA, Moscow)*

The Reverse Metaphor in W. Shakespeare's *Hamlet*

The paper was deleted from the electronic version of this collection because of the statement of Vladimir I. Pimonov regarding Maria A. Krotovskaya's plagiarism of his and Evgeny I. Slavutin's work on the reverse metaphor in Shakespeare's *Hamlet* published in their book entitled *The Enigma of Hamlet* ("Zagadka Gamleta") (Moscow : Moscow International Publishers, 2001. Part 3. P. 177–193).

А. И. Кузьмичев
(ИНИОН РАН, Москва)

**Изменение отношения к Шекспиру
как к классику английской литературы в XVIII в.
на примере предисловий к изданиям,
выпущенным семьей Тонсонов в 1709–1765 гг.:
история одного аргумента**

В формировании литературной репутации У. Шекспира как классика августинский период английской литературы (первая половина XVIII в.) занимает важное место — это время создания каноничных печатных изданий шекспировских пьес, время очищения шекспировских текстов от многочисленных литературных наслоений предшествующих эпох и первый этап возникновения шекспироведческой науки, в то время представленной в виде полупрофессиональных предисловий к впервые выпускавшимся широкими тиражами изданиям драматурга.

В начале XVIII в. известный издатель Джейкоб Тонсон ст. (1655/6–1736) приобрел эксклюзивные права на ряд известных шекспировских текстов. С их предыдущей публикации, т. н. «Четвертого фолио» (1685), прошло более двадцати лет, и многое в культурной жизни Англии изменилось, в т. ч. и стандарты книгопечатания и требования публики к печатному тексту. И потому вместо очередного репринта Дж. Тонсон решился на гораздо более амбициозное предприятие, — на полностью новое исправленное издание шекспировских пьес. Редактором и комментатором для столь сложного задания был приглашен известный в то время драматург Николас Роу (1674–1718). И хотя проделанная Н. Роу работа по современным научным стандартам не является удовлетворительной, публикация (1709 г.) имела огромный успех. Важно, что помимо редакторской работы Н. Роу также опубликовал свою биографию Шекспира, первую в своем роде, и ряд суждений о стилистике пьес, месте Шекспира в классицистической парадигме искусства и т. д., оформленные в виде предисловия к собранию пьес. Так возникла литературная традиция, продолжавшаяся почти век: примерно каждые десять лет появлялось новое издание, снабженное предисловием какого-нибудь известного деятеля английской словесности, полемизирующим с предыдущими и/или поднимающим важные вопросы, касающиеся отношения к Шекспиру.

Сложилась уникальная ситуация: в культуре естественным образом возникла локализованная последовательность текстов, по которым можно проследить:

- 1) раннюю историю шекспироведения;
- 2) вековую литературную полемику вокруг текстов Шекспира и связанный с ней актуальный литературный процесс;
- 3) постепенную трансформацию главенствующих представлений о драматурге, приведшую, в конце концов, к обретению им классического статуса.

В докладе прослежено формирование литературной репутации Шекспира на основе анализа предисловий к основным изданиям драматурга первой половины XVIII в., в которых представлены основные литературоведческие и источниковедческие постулаты того времени. Особое внимание уделяется предисловиям Н. Роу, А. Поупа и У. Уорбертона, а также эволюции популярного у них бродячего «аристотелианского» аргумента.

Arseniy I. Kuzmichev
(INION RAS, Moscow)

**Transformations of Shakespeare's Literary Reputation
in the 18th Century Based on the Prefaces
to the Tonsons' Editions of Shakespeare:
A History of an Argument**

The Augustan era was a crucial period in shaping the status of William Shakespeare as a classic author; it was a time when the first canonical printed versions of his works finally appeared, and his texts were purged of errors and misconceptions of the previous epoch. It was also a time when Shakespeare studies began, in the form of by prefaces to popular editions of his works written by semi-professional critics.

In early 18th century, a successful publisher, Jacob Tonson (the elder) (1655/6–1736) purchased exclusive rights to Shakespeare's plays. By then, over twenty years had passed since the previous publication (Fourth Folio, 1685), and both the standards of printing and public expectations had changed greatly. So, instead of merely reprinting the Folio, J. Tonson has decided to undertake a more ambitious enterprise — to publish a completely new edition of Shakespeare's plays. The popular playwright Nicolas Rowe (1674–1718) was chosen as its editor. And while its intellectual value is not particularly great by modern standards, the edition was a stunning publishing success. It is important to note that besides his editorial duties, N. Rowe en-

gaged in Shakespeare studies: he wrote the first biography of Shakespeare, made a number of interesting observations about the nature and art of Shakespeare's plays; it was mostly done in prefaces. And this gave rise to a tradition that lasted almost a century: in almost every decade, a new edition appeared supplemented with a preface written by a renowned literary figure of the day, discussing important issues of Shakespeare criticism.

Thus, we witness a unique situation: a localized sequence of texts naturally appeared in English culture, allowing us to follow and analyze:

- 1) the early history of Shakespeare criticism;
- 2) a century-long literary debate surrounding Shakespeare's texts and the 18th century literary process directly connected to it;
- 3) a gradual transformation of the playwright's literary reputation that eventually led to acquisition of a classic's status.

The report will concentrate on analysis of Shakespeare's literary reputation, based on his 18th century editions with the introductions that illustrate the literary criticism and approach to source studies of that time. Special attention will be given to the prefaces written by N. Rowe, A. Pope, and W. Warburton, as well as to the evolution of the popular 'Aristotelian' argumentation.

СЕМИНАР ЖУРНАЛА VALLA

М. В. Елифёрова
(журнал VALLA, Москва),

А. В. Титова
(РГУ им. С. А. Есенина, Рязань)

«Школа Венеры»: опыт перевода либертинского текста

Во второй половине XVII в. в Британии широкое распространение получает направление либертинизма, как реакция на годы пуританизма Протектората Кромвеля. После Реставрации монархии представители нового направления стремились перенести вольнодумные настроения, царившие в обществе, в область литературы. Появляются фривольные стихи, драмы и прозаические произведения.

К последней группе относится «Школа Венеры, или наслаждение женщины». Содержательно книга представляет собой разговор неопытной молодой девушки с кузиной об интимной близости с мужчиной. Структурно книга разделена на два диалога: наставление перед первым свиданием и подробный рассказ о том, как все прошло. Издание снабжено картинками, иллюстрирующими его содержание.

При переводе текста, помимо чисто терминологической части (обилия синонимов, описывающих детали процесса), приходилось учитывать ряд культурных и исторических особенностей, таких как этикет общения представителей разных полов и возрастов, традиции светских раутов, особенности мужского и женского костюма, строение дома и тому подобное.

Сложность также представил переход от официального приветствия и малосодержательного разговора двух долгое время не выдававшихся женщин к душевной беседе на интимные темы двух «заговорщиц». Необходимо было выдержать баланс и угадать момент постепенного перехода с «Вы» на «ты».

Maria V. Eliferova
(‘Valla’ journal, Moscow),

Anna V. Titova
(RSU named for S. A. Yesenin, Ryazan)

The School of Venus: An Attempt at Translation of a Libertine Text

The second half of the 17th century in Britain was the period of wide spread of Libertinism as a reaction to Puritanism of Cromwell’s Protectorate.

After the Restoration of the monarchy, the representatives of the new trend wished to show in their literary works the tendency of freethinking prevailing in the society of those times. There appeared frivolous verses, drama and prosaic works.

The School of Venus, or the Ladies Delight belongs to the latter group. In terms of its content, the book presents the talk between a young and inexperienced lady and her cousin on how to have intimate relations with a man. Structurally, this work is subdivided into 2 parts: the instructions before the first date and the recital of the lady's intimate adventures. This edition is an illustrated one.

Apart from the terminological part of the translation (a great number of synonyms describing the details of the process), it required the knowledge of some cultural and historical peculiarities of the epoch such as the etiquette of the formal intercourse of the representatives of different genders and ages, traditions of the home evenings and parties, the peculiarities of male and female costumes, the structure of the houses and so on.

It was also difficult to render the transition of the formal greeting and small talk of two ladies who hadn't seen each other for quite a while to a heart-to-heart talk on intimate themes of two "conspirators". It was important to find the balance and to find the right moment of transition from a neutral mode to much friendlier communication.

М. М. Фиалко
(РХГА, Санкт-Петербург)

**«Во всем этом огромном колоссе не было и
одной унции живой плоти»:
розенкрейцерский образ из сатир
Боккалини и «Крокодил» Сен-Мартена**

К первому розенкрейцерскому манифесту, опубликованному в 1614 г., «Fama Fraternitatis», был приложен перевод на немецкий язык одной главы из первой центурии «Парнасских ведомостей» Траяно Боккалини (1556–1613), озаглавленный «Всеобщая и целокупная реформация». Сатира Боккалини повествовала о некоем «круглом столе» под председательством Аполлона, где философы предлагали свои рецепты исправления «века сего», погрязшего в грехах, в конце концов, отказавшись от всяких реформ, когда они воочию увидели сам заживо гниющий «сей век». Осуждение розенкрейцерства как пустой игры, насмешки (ludibrium) у Иоганна Валентина Андреэ (1586–1654), автора основополагающего для розенкрейцерства романа «Химическая свадьба

Христиана Розенкрейца» не противоречит религиозно-мистическому пафосу безусловного отказа от мирского пути, безнадежно зараженного пороками, развитому авторами манифестов (среди которых был сам Андреэ) на основе сатиры Боккалини в образ «невидимого братства». Представление о всеобъемлющем природно-историческом «человеинике» жизни, гигантском космическом, едином земном и небесном теле обретает второе рождение в конце XVIII в. благодаря образу Крокодила из одноименной поэмы Луи-Клода де Сен-Мартена (1743–1803). «Круглый стол» духов природы под председательством Меркурия из включенного в «Крокодил» рассказа с мыса Горн очень напоминает пассажи из сатиры Боккалини. Сражающееся против Крокодила на стороне сил добра невидимое миру Общество Независимых, прообраз мартинистского духовного союза (намеренно институционально не оформленного Сен-Мартеном), наследующего мартинесистскому Ордену рыцарей-масонов избранных коэнов, близко розенкрейцерскому братству. Фигура иудейского мудреца Елеазара отсылает не только к образу Христиана Розенкрейца, но и к учителю Сен-Мартена, крещеному иудею Мартинесу де Паскуалли (1727–1774). Для мистической доктрины Сен-Мартена, нашедшей художественное выражение в его поэме, высшим благом было восхождение к божественной первопричине и снисхождение к миру как пребывающей «во грехе» обители Крокодила. Использование умело скрытой розенкрейцерской символики Сен-Мартеном показательно и может способствовать лучшему пониманию не только его собственной философии, но и розенкрейцерства. Излюбленный эзотерический образ богоматериального вселенского тела, не чуждый и розенкрейцерству, может обладать как положительной стороной, превращающей эзотерическую теософию в космософию (Н. А. Бердяев), так и отрицательной, ведущей к мистическому пути отвержения «века сего».

Matvey M. Fialko
(RCAH, St. Petersburg)

“In all this huge colossus there was not an ounce of living flesh”:

**Rosicrucian Images from Boccacini’s Satires
and Saint-Martin’s *Crocodile***

The first Rosicrucian manifesto *Fama Fraternitatis* was published in 1614, supplemented with a German translation of one chapter from Centuria 1 of *Ragguagli di Parnasso* by Traiano Boccalini (1556–1613), entitled *Universal and Complete Reformation*. Boccalini’s satire represents a panel discussion chaired by Apollo, where philosophers set forth different means of

“correcting the sins of the age.” As a result of their discussion, the philosophers reject any further reform when they saw the corruptions of the age. Rosicrucianism is treated as useless play and mockery (*ludibrium*) by Johannis Valentinus Andreae (1586–1654), the author of the novel *Chymische Hochzeit Christiani Rosencreutz anno 1459*, which is fundamental to Rosicrucianism, does not contradict the religious and mystical pathos of unconditional rejection of secular life hopelessly infected with vices; such pathos was developed by the authors of manifestos (among them, Andreae) on the basis of Boccacini’s satire into an image of the “invisible brotherhood”. The notion of a universal natural-historical “human ant hill”, a giant cosmic mass, both a terrestrial and celestial body acquires a second birth at the end of the 18th century, in relation to the Crocodile’s image in eponymous poem by Louis Claude de Saint-Martin (1743–1803). In this poem, there is an inserted tale from Cape Horn told at a discussion chaired by Mercury, resembling Boccacini’s satire. The defenders of Good against the Crocodile — Society of Independents — form a spiritual community not unlike those of the future Martinist Order. St. Martin himself distanced did not establish the order, which took over from the Martinezist Order of Knight-Masons Elect Priests of the Universe and was akin to Rosicrucianism. The image of Jewish sage Eleazar has references not only to Christian Rosenkreutz, but also to St. Martin’s teacher, baptized Jew Martines de Pascualli (1727–1774). For St. Martin’s mystical doctrine, which was artistically represented in his poem, the highest good was achievement of the divine origin and forgiveness of the world that is the Crocodile’s dwelling. There, St. Martin’s implied Rosicrucian symbolism, illustrating his own philosophy and Rosicrucianism, too. The wonted esoteric image of the Holy Virgin’s body-universe is not alien to Rosicrucianism; it can act positively, converting esoteric theosophy to cosmosophy (N. A. Berdyaev), or negatively, resulting in repudiation of “the world of today.”

Я. Ю. Старцев
(ИФиП УрО РАН, Екатеринбург)

**Авторство «Любовных стансов королевы Наваррской»:
опыт стилометрического анализа**

Стилометрические методы достаточно широко используются для определения авторства, в том числе и в шекспироведении. Вместе с тем, одно из наиболее существенных ограничений таких исследований — объём анализируемого текста; особенно это актуально для частотных методик. Представленное ниже исследование направлено на попытку

авторской атрибуции французского лирического стихотворного текста конца XVI в. и, шире, на более детальное определение этих границ, т. е. — на уточнение того, что могут дать стандартные стилометрические методы для решения такого рода задач.

Стихотворение из 114 строк, известное как «Любовные стансы королевы Наваррской на её любовь к Шанваллону» (“*Stances amoureuses de la Roine de Navarre sur ses amours avec Champvallon*”) регулярно приписывается Маргарите Валуа («королеве Марго», 1553–1615), что столь же регулярно вызывает протесты ряда издателей и исследователей XVII–XXI вв. Перечень возможных авторов не очень велик: чаще всего таковым считается современник королевы Бенжамен Жамен (1540?–1606?), автор нескольких надёжно атрибуированных лирико-философских стихотворений.

Исследование включало в себя подготовку базовых и контрольных корпусов (решение проблем с отбором авторов и произведений, жанровыми ограничениями, объёмом), в т. ч. — формирование, наряду с стандартным нормализованным представлением, фонетизированных корпусов в МФА. В качестве базовых корпусов для анализа взяты стихотворные произведения Маргариты Валуа, Бенжамена Жамена и собственно «Любовные стансы», в качестве контрольных корпусов — лирика поэтов-современников Агриппы д’Обинье, Этьена Жоделя, Филиппа Депорта и Бероальда де Вервиля.

Основным инструментом анализа являлся стилометрический пакет R-stylo, предоставляющий исследователю максимально широкий набор метрик и алгоритмов. Сравнение исследуемых корпусов позволило выявить сочетания метрик и алгоритмов, наиболее надёжно определяющих авторство (на материале контрольных корпусов) — в первую очередь это кластерный анализ частотности триграмм в авторском корпусе, взятом как целое, без деления на отдельные произведения, но с распределением по произвольным текстовым блокам по 500 слов (500 MFC 3-grams, culled @ 0%, classic Delta distance), а также некоторые другие. Параллельно была предпринята попытка осуществить сравнительный анализ просодического строя стихотворений с помощью специально для этого написанного скрипта на Python: учёт таких характеристик, как звуковой строй рифмы, её средняя длина, богатство, доля оригинальных и бедных рифм и т. д.

Результаты стилометрического анализа в R-stylo во всех случаях, где фиксировалась надёжная авторская атрибуция по контрольным корпусам, показали, что «Любовные стансы» не совпадают по стилометрическим характеристикам ни с произведениями Маргариты Валуа, ни с

произведениями Бенжамена Жамена, причем во всех случаях дистанция между «Любовными стансами» и творчеством королевы значительно меньше, чем между ними и произведениями Бенжамена Жамена. Фактически это может означать авторство третьего лица из литературного окружения Маргариты. Анализ просодического строя на данном этапе не дал никаких значимых результатов. Попутно итоги стилометрического анализа дают достаточно много дополнительных данных, характеризующих авторскую манеру и поэтический язык как отдельных поэтов, так и эпохи в целом. Кроме того, параллельно с исследованием был сделан литературный перевод «Любовных стансов» на русский язык — до того текст не переводился.

Yaroslav Yu. Startsev
(IPL UrB RAS, Yekaterinburg)

**Authorship of the *Love Stanzas of the Queen of Navarre*:
A Stylometric Analysis**

Stylometry is largely used for authorship attribution, particularly in Shakespeare studies. Therefore, the main limitations of stylometric research are known, and are imposed by the volume of analyzed corpora, especially important for frequency measurements. The present research is an attempt to attribute a 16th-century French lyrical poem and to develop a more precise identification of stylometry's possibilities and limitations, when the approach is applied to the lyric poetry.

The 114-line long poem known as the *Love stanzas of the Queen of Navarre on her loves with Champvallon* (*Stances amoureuses de la Roine de Navarre sur ses amours avec Champvallon*) is often attributed to Margaret of Valois ("Queen Margot", 1553–1615); yet, many commentators and researchers from the 17th to the 21st century have argued for a different authorship attribution. The list of potential author candidates is therefore very limited, including mostly Benjamin Jamyn (1540?–1606?) known for his philosophical lyrics.

First, we had to prepare the test corpora (Margaret of Valois corpus, Benjamin Jamyn corpus, and the *Love Stanzas* proper) and some reference corpora (works by contemporary poets: Agrippa d'Aubigné, Etienne Jodelle, Philippe Desportes and Béroalde de Verville), dealing with many preliminary choices concerning the volume of each corpus, selection criteria, genre, and authors. All these corpora were standardized, and we developed parallel phonetized corpora in IPA transcription.

Then, we used the *R-stylo* software package, providing a very large and elaborated toolkit for stylometric research. By comparing our reference corpora, we identified the most appropriated metrics and algorithms for the case, with high-probability authorship attribution: the most reliable results come from 500 MFC 3-grams, culled @ 0% cluster analysis with a classic Delta distance; and some others. We also used a *Python* script, developed especially for the research, and compared prosodic properties of each author's work, such as phonetic structure of rhymes, average length of rhyme, 'richness' or 'poverty' of the rhyme, its originality and so forth.

Results of the *R-stylo* analysis show that in each case where the chosen metrics and algorithms are reliable for the control corpora, the *Love Stanzas* stylometric model does not fit either Margaret of Valois's work or Benjamin Jamyn's work. Therefore, the distance between poems of the Queen and the *Love Stanzas* is always smaller than between the *Stanzas* and Jamyn's poems. We can then conclude with caution that the text should be by another author belonging to the Queen's poetic circle. The prosodic analysis did not produce any important result for the moment. At the current stage, the stylometry results give us many supplemental data concerning individual authors' styles, as well as the writing manner of that century. In parallel with the research, we have also made a poetic translation of the *Love Stanzas* into Russian.

В. С. Флорова
(МПГУ, Москва)

Метафора еды-любви в «Сонетах» Шекспира

Метафора, уподобляющая любовь физическому насыщению, присуща скорее анакреонтической, чем любовной поэзии. Однако по своему существу она ещё древнее: её исток обнаруживается в архаическом коллективном сознании. Метафора «еды-любви» восходит к средневековой народной культуре — культуре материально-телесного низа, если воспользоваться термином М. М. Бахтина. В этом раблезианском мире любовь и еда предстают явлениями одного порядка. Главенствующими идеями становятся плотское насыщение, физиологическое удовлетворение и первобытное нравственное чувство правильности и естественности всего происходящего. Архаичный раблезианский человек ощущает себя частью грубо вещественного универсума, который постоянно вторгается в человеческое тело и покидает его в соответствии с общей течностью материи.

Однако елизаветинская сонетная традиция, возникшая как подражание итальянской лирике, была глубоко чужда подобной грубой арха-

ике. Ее изощрённая образность не чурается анакреонтических мотивов: так, Ф. Сидни и подражающий ему Г. Констебл уподобляют губы возлюбленной вишням, которые влюблённому хочется попробовать; Р. Барнфилд в исключительно чувственных гомоэротических сонетах сравнивает губы возлюбленного с мёдом, а влюблённого — с пчелой. Тем не менее, в своём простонародном виде метафора «еды-любви» не появляется в сонетах утончённых елизаветинцев.

Тем более любопытным становится тот факт, что в цикле Шекспира эта метафора представлена так откровенно, что кажется почти раблезианской. Она полностью формирует образность 118 сонета, который многие исследователи находят грубым в силу того, что образ «еды» почти незавуалированно указывает в нём на сексуальное удовлетворение. В более элегантно виде эта же метафора разворачивается в 56 сонете; сжато она представлена в сонетах 75, 119 и 147. Интересно, что все названные стихи, кроме 147, связаны не с женщиной, а с адресатом-мужчиной. Для эстетической системы «Сонетов» это парадокс. Прекрасный друг должен воплощать возвышенный платоновский идеал красоты; но именно по отношению к нему поэт считает нужным прибегать к откровенно чувственной, телесной, «низкой» метафоре.

Valeria S. Florova
(MSPU, Moscow)

The “Food-love” Metaphor in Shakespeare’s *Sonnets*

The comparison of love to a sense of bodily satiety is usual for Anacreontic rather than love poetry. But it is much older *per se* and takes its origin in archaic collective consciousness. The “food-love” metaphor descends from medieval folk culture — that of the material bodily lower stratum, to use M. Bakhtin’s term. Love and food in that Rabelaisian world appear to belong to the same order. Bodily satiety, physical satisfaction and primitive moral sense of fidelity and normality with everything going on become dominant ideas. An archaic Rabelaisian man feels that he is a part of the rude corporeal universe, which regularly breaks into and out of his body, in accordance with the fluidity of matter in general.

But the Elizabethan sonnet convention, which originated as an imitation of Italian love lyric, was deeply alien to rude antiquity. Of course, the sophisticated Elizabethan imagery involves Anacreontic motives. Sir Philip Sidney and Henry Constable who imitated him compare a woman’s lips to cherries that the lover wishes to taste; Richard Barnfield in his extremely sensual homoerotic sonnets compares the beloved youth’s lips to honey and the

lover's lips to a bee. However, the "food-love" metaphor does not occur in sequences of subtle Elizabethans in the vulgar form.

So, it is interesting to note that "food-love" metaphors appear in Shakespeare's sequence in such a sexually explicit manner that makes it almost Rabelaisian. It completely shapes the imagery of sonnet 118. Many scholars consider sonnet 118 rude due to the fact that "food" unambiguously means sexual satisfaction. In sonnet 56, the metaphor is phrase with greater subtlety; it surfaces briefly in sonnets 75, 119 and 147. Curiously, all the sonnets mentioned (with the exception of 147) refer to a male addressee, not to a female. It is a paradox for aesthetic system of *The Sonnets*. The fair friend was conceived as a personification of a lofty Platonic ideal of beauty, but the poet sees it proper, to use an explicitly sensual, bodily, base metaphor just in relation to him.

ШЕКСПИР В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ XIX–XXI ВВ.

Л. Л. Корнеева
(НГУ им. Н. В. Гоголя, Нежин, Украина)

«Ромео и Джульетта» и «эффект Вертера»: к проблеме интерпретации шекспировской трагедии

Шекспир является культурным феноменом, уникальным по временной продолжительности и объему. Многовековое бытие и глобальный масштаб предопределяет неизбежность его исторических и локальных трансформаций. Потому любой разговор о Шекспире необходимо начинать с уточнения *где и когда*.

Шекспир творил для своих современников, для которых шекспировские постановки были только одними из многих интерпретаций и версий популярных сюжетов. В том культурно-историческом пространстве его пьесы воспринимались иначе, нежели в XIX–XX вв. В шекспировские времена театральный стиль откровенно декларировал условность, сделанность, художественность происходящего на сцене. Потому даже насилие и жестокость, которых немало в шекспировских трагедиях, воспринимались в некоторой степени подобно тому, как отстраненно воспринимается нами повышенный уровень насилия во многих фольклорных и мифологических текстах. На шекспировской сцене в аудиовизуальной форме воплощались метафоры. И скорее жизнь рассматривалась сквозь призму театра (*весь мир — театр...*), нежели театральные постановки ассоциировались с реальной жизнью.

Зрители театра «Глобус» вряд ли могли проводить прямые отождествления между собой и шекспировскими героями. Возможно, не так уж просто было юной современнице Шекспира увидеть себя в Джульетте, роль которой в те времена исполнял мужчина. Шекспировский театр еще не полностью отошел от стилистики кукольного балагана, вертепа, еще не стал классическим театром в его современном понимании. Что, следует заметить, вовсе не отрицает наличия в пьесах Шекспира (как и в фольклоре, мифологии, сюжетах вертепа) глубокого содержания и многочисленных пластов смысла.

Радикальные изменения в трактовку пьес Шекспира внесли романтики с их вниманием к внутреннему миру автора и героев. Упрочили трансформации теоретики, которые стали писать об искусстве как о соответствии реальной жизни. Произошла корреляция шекспировских пьес с реальной человеческой жизнью, которая вознесла эти пьесы к

апогею их мировой популярности, но, вместе с тем, создала прецеденты провокаций, которые может нести в себе искусство. В этом контексте прежде всего следует обратиться к трагедии «Ромео и Джульетта», которая, в отличие от таких пьес как «Гамлет» или «Король Лир», в первую очередь апеллирует не к смыслам, а к чувствам.

Трагедия «Ромео и Джульетта» вспоминается большинством наших современников как литературный пример великой и преданной любви. Однако шекспировские герои заканчивают жизнь самоубийством, что может являться существенным суицидальным фактором для юных влюбленных и приводить их к суицидальной идеации в случае неудач и сложностей в личных отношениях. Спровоцированное известным художественным произведением или СМИ подражающее (наследуемое, кластерное) самоубийство было впервые исследовано в 1970-х гг. американским социологом Дэвидом Филлипсом и названо «эффектом Вертера».

Риск проявления эффекта Вертера под воздействием шекспировской трагедии может уменьшить актуализация ее первоначального, несколько условного и театрализованного, подчеркнуто художественного представления. Возможно, реинтерпретации шекспировской пьесы в духе эксцентричного и театрализованного фильма База Лурмана «Ромео + Джульетта» (1996) не только ближе к ее первоначальному характеру, нежели интерпретации классические, но и более безопасны для массовой юной публики.

Lyudmila L. Kornieieva
(NMGSU, Nizhyn, Ukraine)

Romeo and Juliet and the Werther Effect:
On the Problem of Interpretation of the Shakespearean Tragedy

Shakespeare is a unique cultural phenomenon in terms of time and scope. Its age-long evolution and global reach predetermine inevitable historical and local transformations. Therefore, any conversation about Shakespeare must begin with a clarification of “*where*” and “*when*.”

Shakespeare created his works for his contemporaries, who saw his plays as one of the many available interpretations and versions of popular stories. In that cultural and historical space, his plays were perceived differently than in the nineteenth and twentieth centuries. In Shakespeare’s times, the theatrical style explicitly declared the conventionality, artificialness, and artistry of what was happening on the stage. Therefore, even violence and cruelty frequently present in Shakespearean tragedies were perceived, to a

certain extent, similarly to how distantly we perceive the high level of violence in many folklore and mythological texts. On the Shakespearean stage, metaphors were embodied in an audiovisual form. More than that, life was seen through the prism of the theater (*All the world's a stage...*) rather than theatrical productions were associated with the real life.

The actors of the Globe theatre could hardly establish direct identifications between themselves and Shakespearean heroes. It must have been difficult, for a young girl who was Shakespeare's contemporary, to recognize herself in Juliet, whose role in those days was played by a man. Shakespeare's theater had not completely broken away from the style of the puppet show and had not become a classical theater in its modern sense. However, this does not deny the existence of complex content and vast layers of meaning in Shakespeare's plays (as in folklore and mythology).

Romanticists made radical changes in the interpretation of Shakespeare's plays paying attention to the inner world of the author and characters. The transformations were strengthened by the theorists who began to write about art as a reflection of real life. There was a correlation between Shakespeare's plays and real human life that brought these plays to the peak of their popularity but, at the same time, created precedents of provocations that art could bring. In this context, first of all, it is necessary to refer to the tragedy *Romeo and Juliet* that, in contrast to such plays as *Hamlet* or *King Lear*, primarily appeals not to the senses but the human feelings.

The tragedy *Romeo and Juliet* is recognized by most of our contemporaries as a literary example of great and devoted love. However, Shakespearean characters end their lives by committing suicides, which can be a significant suicidal factor for young lovers and can lead them to suicidal ideation in case of failures and difficulties in personal relationships. This kind of imitative ('inherited' or 'cluster') suicides provoked by a famous artwork or the media was first investigated in the 1970s by the American sociologist David Phillips and was defined as the *Werther effect*.

The risk of the emergence of the Werther effect because of the influence of the Shakespearean tragedy can reduce the actualization of its initial, conventional, dramatized, and emphatically artistic representation. Perhaps, the reinterpretations of the Shakespearean play, such as the eccentrically theatrical film version *Romeo + Juliet* directed by Baz Luhrmann in 1996 are not only closer to its original character than the typical classical interpretation, but also safer for the younger spectators' state of mind.

Театральная метафора Шекспира как выражение принципа «эстетического сократизма»

Исходным положением нашего исследования является одно из «общих мест» шекспироведения — представление о метафоре «жизнь — театр» («мир — сцена») как об одном из способов развития сюжета у Шекспира (Л. Е. Пинский).

Исследования последних десятилетий позволяют утверждать, что область «метадрамы» (Schmeling, 1977; Vieweg-Marks, 1989; Политыко, 2010) подразумевает совпадение референтной событийности и события интерпретации, когда «свидетелем и судьей» (М. М. Бахтин) оказывается сам герой (персонаж) пьесы. Речь идет о случаях авторской саморефлексии в тексте трагедий Шекспира «Гамлет» и «Макбет»: поэт-драматург и его герой совпадают в творческом действии. При этом неизбежно встает вопрос о специфическом проявлении нарратора в драматургическом произведении.

Референтное событие в речи Гамлета и Макбета (в соответствующих фрагментах) благодаря «театральной» метафоре, разворачивающейся в метадраматический сюжет, выступает репрезентацией поэтического воображения, театрального действия, поведения актера на сцене. В результате осуществления такого театрального метасюжета в «Гамлете» и «Макбете» можно оспорить тезис об «отсутствии постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей» (В. И. Тюпа): речь нарратора как «свидетеля и судии» того, что происходит на сцене с актером и что испытывает в своем воображении автор, обнаруживается в реальности метадраматического (метатеатрального) сюжета.

Когда Макбет говорит как драматург, как сочинитель трагедий (“Two truths are told, as happy prologues to the swelling act of the imperial theme”; “Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more”), и исполняет, таким образом, роль нарратора, он выражает тем самым принцип «эстетического сократизма», о котором говорит Ф. Ницше в своем «Рождении трагедии из духа музыки»: «...Еврипид ввел зрителя на сцену, чтобы тем самым дать зрителям и возможность с действительным пониманием дела произнести свое суждение о драме...» (Ницше, 1998: 99).

Макбет, превращающийся в своем перформативном высказывании в «свидетеля и судию» того самого события «на тему монаршей вла-

сти», в котором он участвует как персонаж (убийство короля Дункана), оказывается в одном ряду с Еврипидом, о котором Ницше говорит: «Еврипид — актер с бьющимся сердцем, с волосами, вставшими дыбом; как сократический мыслитель — он набрасывает план, как страстный актер — выполняет его» (там же: 103). В перспективе настоящего исследования оказывается теперь изучение истоков шекспировской трагедии в творчестве Еврипида, которые Ф. Ницше обозначил как «драматизированный эпос» (там же: 102).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Ницше, Ф. (1998) Соч. : в 2 т. М. : РИПОЛ классик. Т. 1. 829 с.
- Политыко, Е. Н. (2010) Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Вып. 5 (11). С. 165–174.
- Schmeling, M. (1977) *Das Spiel im Spiel: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*. [Gütersloh] : Schönböck. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, Nr. 3). VII, 254 S.
- Vieweg-Marks, K. (1989) *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main ; Bern ; N. Y. ; Paris : Lang. 217 S.

Farida Kh. Israpova
(DSU, Makhachkala)

Shakespeare's Theatrical Metaphor as an Expression of the Principle of "Aesthetic Socratism"

The basic principle of our research is a *locus communis* of Shakespeare scholarship — the idea of the metaphor “life — theatre” (“world” — “stage”) as one of the ways of plot development in Shakespeare's literary works.

Research conducted in the recent decades gives us an opportunity to claim that the field of “metadrama” (Schmeling, 1977; Vieweg-Marks, 1989; Polityko, 2010) presupposes a coincidence of referent eventivity and an event of interpretation, when the protagonist of a play himself turns out to be “a witness and a judge”. It is about the cases of the author's self-reflection in the texts of Shakespeare's tragedies *Hamlet* and *Macbeth*; the poet/playwright and his character coincide in creative action. In this, there imminently arises a question of specific manifestation of the narrator in a dramatic work.

The referent events in the speeches of Hamlet and Macbeth (in relevant episodes), thanks to the “theatrical” metaphor evolving into metadramatic plot, acts as a representation of poetic imagination, theatre action, and the actor's conduct on stage. As a result of such an implementation of the theatre

metaplot in *Hamlet* and *Macbeth*, we can challenge the thesis of “absence of a constant narrator, this medium between the world of characters and world of spectators” (V. Tyupa); we discover the speech of the narrator as “a witness and a judge” of what is going on stage with the actor and what the author experiences in his imagination, in the reality of the metadramatic (metatheatrical) plot.

When Macbeth speaks like a playwright, as an author of the tragedy (“Two truths are told, as happy prologues to the swelling act of the imperial theme”; “Life’s but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more”), acting as a narrator, he thus expresses the principle of “aesthetic Socratism” proposed by F. Nietzsche in his work *The Birth of Tragedy*: “...Euripides brought the spectator on to the stage to render the spectator capable of judgement... and that we must look further for a deeper understanding of his intensions...” (Nietzsche, 1998: 99).

Turning in his performative utterance into “a witness and a judge” of the very event “on the theme of throne”, where Macbeth is involved as a character (King Duncan’s murder), he finds himself in one row with Euripides, whom Nietzsche describes as following: “Euripides is the actor with the beating heart, with his hair on end, he draws up the plan as a Socratic thinker, and puts it into effect as a passionate actor” (ibid: 103). As a prospect of this research, we propose further study of the sources of Shakespeare’s tragedy in the works by Euripides, which Nietzsche defined as “dramatized epos” (ibid: 102).

REFERENCES

Nietzsche, F. (1998) *Sochineniia* : in 2 vols. Moscow, RIPOL klassik Publ. Vol. 1. 829 p. (In Russ.).

Polityko, E. N. (2010) Metadrama v sovremennom teatre (k postanovke problemy). *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya*. Issue 5 (11), pp. 165–174. (In Russ.).

Schmeling, M. (1977) *Das Spiel im Spiel: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturkritik*. [Gütersloh], Schäuble. (Deutsche und vergleichende Literaturwissenschaft, Nr. 3). VII, 254 S. (In Germ.).

Vieweg-Marks, K. (1989) *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris, Lang. 217 S. (In Germ.).

А. А. Юрьев
(РГИСИ, Санкт-Петербург)

**«Борьба за престол» Хенрика Ибсена
и исторические драмы Шекспира**

Шекспир как автор исторических хроник и «римских трагедий» «Юлий Цезарь» и «Антоний и Клеопатра» по праву считается создателем исторической драматургии Нового времени. Конечные победа или поражение того или иного исторического лица зависит у Шекспира не столько от его личных качеств или изменчивой судьбы, а от того, насколько его устремления и действия совпадают с велениями Времени — независимо от того, осознает их герой или нет. В римских трагедиях «история как “необходимость” (necessity) обнажает <...> свой надличностно-демонический, роковой характер»; здесь «историческое время вполне осознано как роковая необходимость» (Л. Е. Пинский).

С жанром исторической драмы были связаны важнейшие устремления Х. Ибсена на протяжении первых двадцати пяти лет его творческой деятельности, когда драматург пользовался по преимуществу историческим и историко-легендарным материалом. Не только отчетливые шекспировские аллюзии, но и принципы историзма, лежащие в основе исторических драм Ибсена, позволяют говорить о существенном воздействии творчества Шекспира на норвежского драматурга. Если в «Воителях в Хельгеланде» (1857) история предстает как процесс трагически катастрофичный и на концептуальном уровне обнаруживается близость «римским трагедиям» Шекспира, то «Борьба за престол» (1863) ближе к хроникам, представляющим ход истории в целом как позитивное развитие, имеющее провиденциальный смысл. При этом в образах центральных персонажей заметно сходство с персонажами различных шекспировских драм: король Хокон соотнесен с «идеальным монархом» Генрихом V, ярл Скуле — с Макбетом, епископ Николас — с Ричардом III.

Andrey A. Yuriev
(RSIPA, St. Petersburg)

**Henrik Ibsen's *The Pretenders*
and Shakesperean Historical Dramas**

Shakespeare as the author of chronicles and Roman tragedies *Julius Caesar* and *Antony and Cleopatra* is seen as the originator of historical drama of the Modern Era. In Shakespeare's works, the ultimate victory or defeat

of one or another historical person depends not so much on his/her personal qualities or change of fortune, but coincidence of the character's motives and actions with the imperative of *Time*, regardless of whether the hero is aware of that or not. In the Roman tragedies "history as necessity exposes its non-personal, demonic, fateful nature"; and "historical time is recognized here as a fatal necessity" (L. E. Pinsky).

During the first twenty-five years of H. Ibsen's career (when the playwright mainly used historical and legendary material for his plays), his most important aspirations were associated with historical drama. His works of the period contain distinct Shakespearean allusions, and the principle of historicism that underlies these dramas, bear witness to significant impact of Shakespeare on the Norwegian playwright. If in *The Vikings at Helgeland* (1857), history appears as a tragically catastrophic process, and the play is conceptually similar to the Roman tragedies, then *The Pretenders* (1863) is closer to the chronicles, representing the course of history as a positive development which contains a providential meaning. At the same time, the central characters bear resemblance to characters of various Shakespearean dramas: king Haakon is correlated with the "ideal monarch" Henry V, Earl Skule, with Macbeth, and Bishop Nicholas, with Richard III.

*Е. А. Шевченко
(РГГУ, Москва)*

Диккенс и викторианский Шекспир: формирование культа и приемы «присвоения» Барда

В викторианскую эпоху происходит формирование шекспировского культа в современном понимании, Шекспир становится английским национальным символом. Ч. Диккенс, будучи самым популярным романистом своей эпохи, может быть назван и одним из самых преданных строителей культа Барда. Шекспир присутствует во всех областях деятельности писателя — в художественном творчестве и публицистике, в любительских спектаклях и речах на банкетах. Шекспир для Диккенса, как и для всех викторианцев, выступает источником мудрости, моральным эталоном. Жизнь Диккенса освещена Шекспиром: он проникает в сознание викторианца со сцены (Диккенс дружит с актерами и постановщиками, в том числе Макриди), с полотен картин (близкий друг Диккенса — Маклиз). Желая физически прикоснуться к Шекспиру (к чему особенно будут стремиться англичане в период празднования 300-летнего юбилея в 1864 г.), Диккенс покупает имение Гэдсхил-плейс,

оваянное образом Фальстафа. Диккенс, таким образом, может быть взят за образец викторианского шекспиризма.

В деятельности викторианцев вокруг Шекспира выделяются две связанные между собой тенденции — сохранить и освоить — которые, несколько парадоксально, оказываются конфликтующими между собой. Освоение скорее оказывается присвоением. Диккенс, которого современники неоднократно сравнивали с Шекспиром, осуществляет присвоение многими путями (начиная от простых упоминаний имени и заканчивая словесными эхо), в которых находят отражение облик и самого писателя, и его эпохи.

Elizaveta A. Shevchenko
(RSUH, Moscow)

**Charles Dickens and Victorian Shakespeare:
Development of the Cult and Ways of Appropriation of the
Bard's Image**

The Shakespeare cult as we regard it today emerged in the Victorian time, when Shakespeare became the symbol of Englishness. Charles Dickens may be considered the most popular novelist of the time, as well as the most devoted maker of the Bard cult. Shakespeare's image is to be found in all spheres of Dickens' activities, including his fiction and journalism, amateur theatricals and banquet speeches. Shakespeare stands a mould of moral judgement, a source of wisdom for Victorians and Dickens, among them. In fact, Dickens lives in Shakespeare's light: he rules on stage (with his friends acting and promoting the plays, including W. Macready), he gives themes to painters (Dickens liked to discuss the paintings by his friend Daniel Maclise). Wishing to approach Shakespeare physically (many of his contemporaries dreamt of the same, as the Tercentenary demonstrated), Dickens bought Gads Hill Place estate, associated with Falstaff's rogueries. Thus, Dickens can be regarded as a model of Victorian worship of Shakespeare.

Having examined Victorian activity around Shakespeare, we can trace two tendencies that are interrelated but, paradoxically, confront each other. Victorians tried to preserve Shakespeare and to assimilate him as well — but in fact, this assimilation looked like appropriation. Dickens knows, invents and implements this appropriation by a number of means, from referencing Shakespeare's name to creating a complex Shakespearean echo that projects the author's mind and Victorian consciousness onto the whole.

М. П. Кизима
(МГИМО (У) МИД России, Москва)

Шекспир и становление современной американской драматургии: диалог с Шекспиром в творчестве Лилиан Хеллман

Творчество Лилиан Хеллман (1905–1984) сыграло важную роль в развитии американской драматургии. В силу целого ряда причин драма как род литературы сформировалась в США лишь в XX в., и освоение мирового драматургического опыта, соотнесение его с современностью и своим пониманием художественных задач было ключевым для национальной драматургии. Хеллман хорошо понимала, что для американской драмы взаимодействие с традицией — один из способов новаторства.

Шекспир стал для Хеллман одной из важнейших опор. Пьесы Хеллман порой зеркально воспроизводят шекспировские модели семейных отношений («Лисички», “The Little Foxes”, 1939), ее персонажи цитируют Шекспира, аллюзии на тексты шекспировских пьес мы видим и в текстах пьес Хеллман и в их заглавиях, — например, «Другая часть леса» (“Another Part of the Forest”, 1946). Диалог с Шекспиром помогал Хеллман существенно раздвинуть границы ее пьес в пространстве и времени, углубить их смысл; через этот диалог американская драма развивала свой художественный язык.

Marina P. Kizima
(MGIMO-University, MFA of Russia, Moscow)

Shakespeare and the Shaping of Modern American Drama: A Dialogue with Shakespeare in the Plays of Lillian Hellman

Lillian Hellman (1905–1984) was one of the founders of modern American drama. In the U.S.A., drama as an art came of age only in the 20th century and an artistic dialogue of the young dramatists with their predecessors was a particularly fruitful approach. Hellman was among the playwrights who understood that interaction with tradition was one of the ways of innovation.

Shakespeare became for her an important source to draw on. Hellman's plays sometimes mirror Shakespeare's familial patterns (*The Little Foxes*, 1939), her characters quote Shakespeare, allusions to Shakespeare are present both in the texts of the plays and in their titles (e.g., *Another Part of the Forest*, 1946). A dialogue with Shakespeare helped Hellman to extend her plays

in time and space and to deepen their meaning; through this dialogue, American drama as an art developed a language of its own.

Л. С. Артемьева
(Независимый исследователь, Нижний Новгород)

**Шекспировские аллюзии в переводе-адаптации Б. Эндрюса
драмы «Три сестры» А. П. Чехова**

Перевод драматургии А. П. Чехова всегда ставил перед переводчиками сложную задачу сохранения русского и «чеховского» колорита. Дополнительную трудность представляет такая особенность чеховской поэтики, как использование шекспировских аллюзий, играющих важную роль в мотивировке развития конфликта и организации структуры пьесы, от интерпретации которых зависит и переводческая стратегия.

Сюжетное движение в драме Чехова «Три сестры» (1900) выстроено на узнаваемых отсылках к трагедии У. Шекспира «Макбет» (стук в ворота, несмываемое с рук пятно, Леди Макбет со свечой). Таким образом, маркируются фабульные элементы трагедии Шекспира, организующие подтекст: ожидаемое сестрами завтра не наступает.

В своем переводе-адаптации «Трех сестер» (2012) Б. Эндрюс, сохраняя эти отсылки к шекспировскому «Макбету», достаточно вольно обходится с остальным текстом пьесы. Рассказывая историю современным английским языком и заменяя устаревшие реалии на более современные (роботы и телевидение), переводчик также заменяет ключевые для развития конфликта цитаты из русской классики на более понятные современному английскому зрителю: вместо Пушкина герои напевают Боуи, а гоголевский сумасшедший превращается в Гамлета. Введенная Эндрюсом маркированная цитата из «Гамлета» (“The rest is silence”) не только актуализирует чеховский текст в англоязычной культуре, но также расширяет подтекст оригинальной пьесы, усложняя ее структуру и порождая новые смыслы.

Lyudmila S. Artemieva
(Independent researcher, Nizhny Novgorod)

**Shakespearean Allusions in Benedict Andrews's Adaptation
of Anton Chekhov's *Three Sisters***

Anton Chekhov's drama has always been a challenge for its translators, where they strive to preserve its Russian and “Chekhovian” colouring. Such a distinctive feature of Chekhov's poetics as usage of Shakespearean allusions

is an additional difficulty for translators. These allusions play an important part in the development of the conflict and the organization of a play's structure, and the interpretation of these influences the choice of a translation strategy.

The plot development in Chekhov's drama *Three Sisters* (1900) is based on easily recognisable allusions to Shakespeare's *Macbeth* (knocking at the gate, the stain on Lady Macbeth's hands, Lady Macbeth sleepwalking). Thus, the plot elements of Shakespeare's play are introduced into the Chekhov's text and reveal the underlying conflict: the desired tomorrow is not to come.

In his 2012 adaptation of *Three Sisters*, Benedict Andrews preserves these Macbethian allusions but translates the rest of the text quite freely. Telling the story in present-day English, replacing old culture-specific details with modern ones (introducing television and robots), he also takes some citations from Russian classical literature, which are important for the conflict development, and alters them for the modern English spectator: the characters now hum David Bowie's song (instead of Pushkin's verse), and Masha compares herself with Hamlet (instead of Gogol's madman). A quotation from *Hamlet* ("The rest is silence"), introduced by Andrews, does not merely actualize Chekhov's play in the English-speaking culture, but deepens its underlying idea, making its structure more complex and generating new meanings.

Е. Н. Шапинская
(РГУФКСМиТ (ГЦОЛИФК), Москва)

**«Гамлет» в зеркале абсурда: пьеса Т. Стоппарда
«Розенкранц и Гильденстерн мертвы» как опыт деконструкции**

«Абсурдистская трагикомедия» Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» рассматривается, как правило, в русле театра абсурда, в особенности пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». Пьеса Стоппарда, построенная на «прочитывании» шекспировского «Гамлета» второстепенными персонажами Розенкранцем и Гильденстерном интересна и с точки зрения деконструкции трагедии Шекспира, реверсии оппозиций главного / второстепенного, реального/фантазийного, жизни/смерти, разрушения иерархического порядка и отрицания законов каузальности. Основные проблемы пьесы Стоппарда — загадочность мира, невозможность понимания Другого, сложность выбора в жизни, взаимоотношения жизни и ее репрезентации имеют глубокий философский смысл. В абсурдном мире, который создает Стоппард, второстепенные герои

шекспировского «Гамлета» становятся главными, а миры, в которые они попадают, — некая неопознанная местность, странствующая театральная труппа, дворец — существуют по законам, отличными от повседневного бытия. «Два человека, в костюмах елизаветинской эпохи, проводят время в местности, лишённой каких бы то ни было характерных признаков» — так начинается пьеса, и это отсутствие признаков начинает обретать фантазийные очертания по мере продвижения персонажей к замку, в который их вызвал некий посланник. В этом мире Розенкранцу и Гильденстерну, незначительность которых для королевских особ подчеркивается постоянной путаницей в их именах, предстоит делать выбор, от которого они уходят, поскольку не могут понять происходящего вокруг них. В попытках понять окружающее они начинают сомневаться как в реальности происходящего, так и в собственной идентичности. В текст пьесы Стоппарда вплетены отрывки из трагедии Шекспира, а конец ставит под вопрос само понятие смерти, оказывающейся более реальной в сценическом действе, чем в реальности, которую должны пережить герои. Тема ответственности за принятые решения, проходящая через всю пьесу, обретает трагическое звучание в финале, когда перед лицом смерти Гильденстерн восстанавливает цепочку событий, приведших их к трагическому концу: «...Наши имена, выкрикнутые на каком-то рассвете... распоряжения... приказы... должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать — нет. Но мы как-то его упустили».

Сценическая и экранная жизнь пьесы Т. Стоппарда, которая продолжается уже более 50 лет, показывает как важность поставленных в ней экзистенциальных проблем, так и новые подходы к прочтению Шекспира, характерные для интерпретативных стратегий нашего времени.

Ekaterina N. Shapinskaya
(RSUPESYT (SCOLIPE), Moscow)

Hamlet in the Mirror of the Absurd:
T. Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*
as an Experience in Deconstruction

T. Stoppard's tragicomedy *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* is usually regarded in the framework of theatre of the absurd, like S. Beckett's play *Waiting for Godot*. T. Stoppard's play, based on the 'reading' of Shakespeare's *Hamlet* by background characters Rosencrantz and Guildenstern, is interesting also from the point of view of deconstructing Shakespeare's trag-

edy, reversal of oppositions of main/secondary, real/fantastic, life/death, of destruction of hierarchical order and negation of laws of causality. The main problems of Stoppard's play — mystery of the world, impossibility of understanding others, complexity of making one's choice in life, relations between life and its representations have deep philosophical meaning. In the absurd world created by Stoppard, minor characters of Shakespeare's *Hamlet* become protagonists, and the worlds which they enter — unidentified locality, a troupe of wandering actors, the castle — are governed by laws different from everyday life. "Two Elizabethans passing the time in a place without any visible character" — thus begins the play, and this absence of identification becomes fantastic while the characters approach the castle where they were summoned by a messenger. In this world Rosencrantz and Guildenstern, whose insignificance for the royal family is emphasized by the King and Queen routinely muddling up their names, have to make their choice, from which they flee since they cannot understand what is happening around. In their effort to understand it, they begin to doubt both the reality of events and their own identities. The lines of Shakespeare's tragedy are inserted into the text of Stoppard's play, and the ending questions the very idea of death, which becomes more real in scenic representation than in actual life which the characters have to face. The theme of responsibility for one's actions running through the play becomes tragic in the finale, when, facing death, Guildenstern reconstructs the chain of events which had led them to the tragic end: "Our names shouted in a certain dawn... a message, a summons... There must have been a moment, at the beginning, where we could have said no. But somehow we missed it."

The stage and screen life of T. Stoppard's play which has already lasted over 50 years show both the importance of its philosophic ideas and new approaches to reading Shakespeare, characteristic of interpretative strategies of our time.

М. В. Маркова
(ПГТУ, Москва)

Титания в дирижабле: Шекспир и стимпанк

Влияние шекспировских сюжетов на современную массовую культуру и литературу не требует даже отдельного обсуждения, настолько оно очевидно. Пьесы Барда подвергаются постоянным переделкам и пересказам, следуя законам переименования популярных сюжетов: каждый год появляются приквелы (предыстория «шуточной войны» Бенедикта и Беатриче), сиквелы (история дочери леди Макбет),

гендерные перевертыши, пересказы типа “what if” (что, если после смерти любовников из Вероны Розалина должна выйти замуж за Бенволио?) или “not as you thought” («настоящая» история Ромео и Джульетты), а также происходящие в фэнтезийных или альтернативных мирах (Виола, чтобы найти и спасти брата, отправляется в школу борцов с вампирами; персонажи Шекспира живут в заколдованном театре и обречены вечно разыгрывать пьесы). К последним относятся и небольшая группа пересказов, помещенных во вселенную стимпанка.

Стимпанк считается жанром научной фантастики, опирающимся на альтернативную историю Британской империи, в которой так называемые «ретро-технологии» вышли на первый план, создав полностью индустриальное, но при этом эстетизированное общество. Стилистически опираясь на классические романы викторианской эпохи, стимпанк поднимает политические вопросы, а также проблемы социального неравенства и географической экспансии. Переименование исторических хроник или трагедий Шекспира в подобном ключе ожидаемо, хотя бы в силу тематики, но представить «природные» комедии Шекспира на урбанистическо-викторианском фоне паровых машин и фабричных труб гораздо сложнее. Тем не менее, такие попытки предпринимаются, и большой популярностью пользуется стимпанковский пересказ «Сна в летнюю ночь». Это, пожалуй, самый неожиданный выбор для пересказа в стиле стимпанк: «Сон в летнюю ночь» — это наиболее сказочная и фэнтезийная из комедий Шекспира, к тому же построенная на мотивах природного цикла. На первый взгляд «Стимпанк в летнюю ночь» (“A Midsummer Night’s Steampunk”) Скотта Э. Тарбета (*Scott E. Tarbet*), утрирующий эстетику стимпанка (для доказательства этого достаточно одного названия романа), с трудом соотносится с озорной стихией шекспировской комедии, а потому данный доклад ставит задачей проследить логику жанрового движения, переносящего самую «природную» комедию Шекспира в индустриальный мир механических конструкций.

*Maria V. Markova
(RSUH, Moscow)*

Titania Boarding an Airship: Shakespeare and Steampunk Culture

The influence of Shakespeare’s stories on modern mass culture and literature does not even require a specific discussion, obvious as it is. The Bard’s plays are subjected to continuous alterations and retellings, following the laws of re-imagining of popular stories: each year there are prequels (the

background of the “merry war” between Beatrice and Benedick), sequels (the story of Lady Macbeth’s daughter), gender shifters, “what-if” type retellings (what if after the death of the lovers of Verona Rosaline were to marry Ben- volio?) or “not-the-way-you-thought” type retellings (a “true” story of Ro- meo and Juliet), or retellings taking place in fantasy or alternative worlds (in order to find and save her brother, Viola goes to a school of vampire slayers; Shakespeare’s characters live in an enchanted theater, always performing a play). The latter includes a small group of retellings placed in the steampunk universe.

Steampunk is considered to be a science fiction genre based on the al- ternative history of the British Empire, where so-called “retro technology” came to the fore, creating a completely industrial, yet aestheticized society. Stylistically based on classic Victorian novels, steampunk raises political questions, as well as problems of social inequality and geographical expan- sion. While such re-interpretation of Shakespeare’s chronicles and tragedies may be expected, basing on the theme, it is much more difficult to imagine Shakespeare’s “natural” comedies taking place against an urban Victorian background of steam engines and factory pipes. Nevertheless, such attempts will be made, one of the most popular examples being the steampunk retell- ing of *A Midsummer Night’s Dream*. This is perhaps the most unexpected choice for a steampunk remake, since the play is the most fanciful and fantas- tic of Shakespeare’s comedies, constructed mainly on the motives of nature’s cycle. At first glance, *A Midsummer Night’s Steampunk* by Scott E. Tarbet, where steampunk aesthetics is exaggerated (the novel’s name alone is telling enough), hardly correlates to the mischievous element of Shakespeare’s com- edy. Therefore, this paper aims to trace the logic of the genre’s movement that transfers the most “natural” Shakespeare’s comedy into the industrial world of mechanical designs.

Е. В. Тихомирова
(КНЛУ, Киев, Украина)

Шекспировские мотивы в литературе фэнтези

Влияние творчества и личности Уильяма Шекспира на литературу фэнтези прослеживается от зарождения жанра в XIX в. и до наших дней. В связи с особенностями жанра наиболее «востребованными» в контек- сте фэнтези пьесами являются «Буря», «Сон в летнюю ночь» и «Мак- бет», содержащие магические элементы. При заимствовании шекспи- ровских мотивов, образов и персонажей авторы произведений фэнтези переосмысливают их, отталкиваясь от параметров вымышленных ми-

ров, которые они разрабатывают. Поскольку хронотоп фэнтезийного мира с обязательной фантастической составляющей является основополагающей категорией жанра, шекспировские модели магического подвергаются значительной трансформации. Новые воплощения находит страна Фэйри (Faerie), проекцией которой у Шекспира выступает топос волшебного леса Титании и Оберона в пьесе «Сне в летнюю ночь», чья связь с античным миром комедии весьма условна. В произведениях фэнтези внутренняя конфигурация миров, как правило, несет идеологическую нагрузку, определяет сюжет и задает нарративно-риторические векторы текста. Взаимодействие повседневного мира и Фэйри, к примеру, играет ключевую роль в романе «Маленький, большой» Джона Краули, а в «Буре в летнюю ночь» Пола Андерсона наложение миров сочетается с альтернативной историей. Соответствующий Фейри топос актуализирует в фэнтези мифологический субстрат жанра, например, отражает оппозицию смерти и бессмертия в творчестве Дж. Р. Р. Толкина, созданный которым мир сочетает кельтское ядро (в частности, представления об Ином мире и его обитателях) с англо-саксонской эпической традицией. Пародийные заимствования шекспировских мотивов порой переходят в полемику с великим драматургом, вовлекая в процессе многие ключевые для фэнтези концепты (влияние власти, сила слова и т. д.), как это прослеживается в романах Терри Пратчетта «Вещие сестры» и «Дамы и Господа». «Школа в Кармартене» Анны Коростелевой возвращает сюжеты двух шекспировских трагедий («Король Лир» и «Макбет») к фольклорным сказочным образцам для создания гармонизирующей модели, поскольку в Кармартене отсутствует смерть как таковая. А образ самого Шекспира, непосредственно контактирующего со своими персонажами, вносит элементы метапрозы и метатеатральности в цикл «Песочный человек» Нила Геймана, подчеркивая идею взаимопроникновения вымысла и реальности.

Olena V. Tykhomyrova
(KNLU, Kyiv, Ukraine)

Shakespearean Motifs in Fantasy Fiction

The influence of Shakespeare's works and personality on fantasy fiction can be traced from the genre's beginnings in the 19th century and to this day. Due to the genre peculiarities, the most relevant plays are those that contain fantastic elements (*Tempest*, *A Midsummer Night's Dream* and *Macbeth*). When borrowing Shakespearean motifs, imagery and characters, fantasy writers recast them in terms of their imaginary worlds. Since the chrono-

tope of the secondary world with its mandatory fantastic component is the definitive category of the genre, Shakespearean models have undergone considerable transformation. The land of Faerie, Shakespearean projection of which is the topos of Titania and Oberon's magic forest, whose connection with the classical world of the play is rather loose, sprouts new manifestations. In fantasy fiction, the inner configuration of the worlds is often ideologically loaded, as well as plot-defining and crucial for directing narrative rhetoric. The interrelation between the mundane world and the Faerie plays the key role, for example, in John Crowley's *Little, Big*, while in Paul Anderson's *A Midsummer Tempest* the imposition of worlds is combined with alternative history. An equivalent of Faerie actualizes the mythological substratum of the fantasy genre, like in J. R. R. Tolkien's works where it elucidates the opposition of death and immortality in a world that interlaces the Celtic nucleus (including the Otherworld narratives) with the Anglo-Saxon epic tradition. Borrowing from Shakespeare within a parodic paradigm sometimes leads to polemics with the Bard, involving many central fantasy concepts (power, magic of words, etc.), as it can be observed in Terry Pratchett's *Wyrd Sisters* and *Lords and Ladies*. Anna Korosteleva's *A School in Carmarthen* reverts the plots of two Shakespearean tragedies (*King Lear* and *Macbeth*) back to their folklore roots in accordance with the harmonizing model of the novel, in which death is absent as such. The image of Shakespeare himself, who is in contact with his own characters, adds a metafictional dimension with elements of metatheatre into the *Sandman* series by Neil Gaiman, highlighting the interpenetration of fiction and reality.

Д. В. Тябина
(КФУ, Казань)

Образ Елизаветы I в культуре XX века

На формирование современного образа того или иного персонажа в истории оказывают значительное влияние литература, кинематограф, выставки, электронные образовательные площадки и разнообразные мультимедийные проекты.

Образ Елизаветы Тюдор как личности, ее политическая и экономическая деятельность достаточно подробно исследованы учеными в различных областях. Традиционно исследователи обращаются к ранним образам Елизаветы I. Одновременно с этим немногие из них проводят оценку современных ее представлений в массовой культуре. Многочисленные образы, сложившиеся о ней, способствовали созданию не менее многочисленных мифов о королеве и ее окружении.

Елизавета I по праву считается одним из самых выдающихся и ярких европейских монархов. За 45-летний период ее правления активно развивались сельское хозяйство и судоходство. Именно в это время Туманный Альбион стал морской державой. Также Елизавета I проводила реформы финансовых инструментов управления государством. Многие виды искусства (театр, литература, живопись и другие) получили большое внимание общества той эпохи и существенное развитие.

Формирование образов Елизаветы I проходило, прежде всего, посредством визуальных и иных способов представления ее как монарха, правителя и женщины, начиная от портретов и поэм в ее честь до изображений и экранизаций исторических событий и исторических романов. Так называемый «культ Елизаветы» начал создаваться еще при жизни королевы. Создание и развитие «культа» рассматривается исследователями в качестве некоего основополагающего элемента Англии Елизаветы, ее политического инструмента.

Подобное отражение и восприятие ее персоны существовало и в XX в. Однако со второй половины прошлого века наблюдается смена объекта внимания исследователей от изучения самой личности Елизаветы к рассмотрению значимости создания образов королеве и мифов о ней.

*Diana V. Tyabina
(KFU, Kazan)*

The Image of Elizabeth I in the 20th-century Culture

Literature, cinema, television shows, exhibitions, electronic educational platforms and a variety of multimedia projects have a significant influence on the formation of a contemporary image of a character in history.

Scholars from different backgrounds studied the image of Elizabeth Tudor as a person, her political and economic activity in detail. Traditionally, scholars address early representations of Elizabeth I. At the same time, few of them evaluate modern Elizabeth's depictions in popular culture. Numerous formed Elizabeth's images were conducive to the emergence of multiple myths about the queen and her subjects.

Elizabeth I is rightly called one of the most outstanding and remarkable European monarchs. The state's agriculture, shipping, and navigation actively developed during her 45-year reign. It was at that time that England became a maritime power. Elizabeth I also launched reforms of financial instruments of state administration. Many kinds of art (theater, literature, paint-

ing and others) received great attention from the society of that era and substantial development.

Elizabeth's images were formed primarily through visual and other ways of representing her as a monarch, ruler and woman, beginning with the portraits and poems in her honor to the portrayals and screen versions of past events and historical novels. The so-called "cult of Elizabeth" originated even during the queen's lifetime. The scholars consider the creation and evolution of the "cult" as a certain "core element" of Elizabethan England, her political tool.

Such reflection and perception of her person existed in the 20th century. However, since the second half of the last century there has been a shift in the object of researchers' attention from the study of Elizabeth's personality to the consideration of the importance to create the queen's images and the myths about her.

С. П. Никольская
(ННГАСУ, Нижний Новгород)

**“Here's snip and nip and cut and slish and slash”:
понятие «разрез» в искусстве и дизайне**

«Укрощение строптивой» — одно из немногих произведений Шекспира, отличающихся упоминанием разнообразных вещей и элементов повседневной жизни. Многие из них являлись нововведениями, затрагивающими целый ряд областей действительности XVI века, таких как изменения структуры рынка и торговли, межнациональные взаимодействия, формирование категорий моды и т. п. (см.: Richardson, 2012: 215).

Цитата, вынесенная в название (IV, 3), содержит слова, обозначающие разрезы на одежде (в переводах А. Н. Островского, П. П. Гнедича, М. А. Кузмина, П. В. Мелковой, А. И. Курошевой: «вырезка», «прорез», «надрез», «подрез», «прореха»). Эту особенность костюма эпохи Ренессанса можно видеть на многих живописных портретах XVI века. Рассматривая на них варианты разрезов, можно понять, что у Шекспира слова во фразе “snip and nip and cut and slish and slash” являются не совсем синонимами. Из истории костюма известно, например, что фасоны «испанских» или «французских» рукавов с вырезами по швам или по длине сложились гораздо раньше (Горбачева, 2000: 130, 178, 180).

Шекспир не без иронии обращает внимание на новый «модный тренд» XVI века, когда надрезы наносились на любую поверхность, часто, самой дорогой ткани: «Прорези, сначала похожие на лопнувшие

швы (разрезы. — С. Н.) появились на локтевых и коленных сгибах и вскоре в виде листочков, крестиков, звездочек распространились по всему костюму. <...> Прорези покрывали штаны, рукава, плащи, даже обувь и перчатки» (Чернова, 1987: 53).

Эту особенность не обошли вниманием также Филипп Сидни (*Sir Philip Sidney*, 1554–1586) (см.: Мусвик, 2015: 45) и Уильям Гаррисон (*William Harrison*, 1534–1593) (Harrison, 2010: 20–21).

Сегодня в русском языке «разрез» — это: «рассечение на поверхности тела» (Современный словарь ... , 2011: 329); «нарушение, повреждение целостности чего-либо» (там же: 270); «разделение чего-либо на части» (там же: 273); «признак изношенности» (там же: 395). Четыре примера из области предметного дизайна, материализующие эти значения, называются соответственно: *Slashed* (2013, дизайнер: Шарлотта Кингснорф / *Charlotte Kingsnorth*); *The Cut Chair* (2011, дизайнер: Питер Бристол / *Peter Bristol*); *Broken Kast.02* (2013, дизайнер: Леннарт ван Уффелен / *Lennart van Uffelen*); *Ripped Denim Jeans* (Gucci).

Слова «разрез», «трещина» и «разрыв» трактуются еще и как «разъединение, отсутствие внутренней духовной связи» (там же: 119), «прекращение отношений» (там же: 440). Проекты из серии *Exploded View* (2007–2008, дизайнеры: Люси МакРэ и Барт Хесс / *Lusy McRae & Bart Hess*) демонстрируют, что столь глубокие культурологические аспекты не чужды дизайну, точнее, концептуальному дизайну (см.: Данн, Рэби, 2017: 25).

Дизайнерские объекты «с разрезами», «порезанные», «искромсанные» или «разбитые» проектируются и выполняются, руководствуясь категориями «неклассической эстетики» (Бычков, 2003: 542). В подобных «сдвигах» можно усмотреть переключку с эпохой Шекспира, когда складывающиеся иные художественные особенности той или иной вещи начинали преобладать над ее функциональностью (см.: Korda, 1996: 126–127).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бычков, В. В. (2003) Эстетика неклассическая // Лексикон нон-классики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Быčkoвa. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН). 607 с. С. 540–543.

Горбачева, Л. М. (2000) Костюм средневекового Запада : От нательной рубахи до королевской мантии. М.: ГИТИС. 232 с.

Данн, Э., Рэби, Ф. (2017) Спекулятивный мир : дизайн, воображение и социальное визионерство. М.: Strelka Press. 264 с.

Мусвик, В. А. (2015) «Одета в старинной манере»: описания костюмов в «Аркадии» Филипа Сидни в контексте разграничения представлений об историческом факте и художественном вымысле в елизаветинской Англии // Воображение и факт в конструировании художественных и виртуальных миров шекспировской Англии : сб. науч. ст. / отв. ред. и сост. И. И. Лисович ; ред. В. С. Макаров, Б. Н. Гайдин. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 176 с. С. 37–62.

Современный словарь русского языка. Синонимы (2011) : более 5000 синонимических рядов : ок. 30000 слов-синонимов / под общ. ред. проф. Л. Г. Бабенко. М. : АСТ ; Астрель. 829 с.

Чернова, М. Д. (1987) ...Все краски мира, кроме желтой : Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М. : Искусство. 222 с.

Harrison, W. (2010) Clothes and fashion // Shakespeare's England. Life in Elizabethan & Jacobean times / ed. by R. E. Pritchard. Stroud, Gloucestershire : The History Press. ix, 269 p.

Korda, N. (1996) Household Kates: Domesticating Commodities in *The Taming of the Shrew* // Shakespeare Quarterly. Vol. 47. No. 2. P. 109–131.

Richardson, C. (2012) Domestic life // The Oxford Handbook of Shakespeare / ed. by A. F. Kinney. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. xxi, 823 p. P. 202–218.

Svetlana P. Nikolskaya
(NNSUACE, Nizhny Novgorod)

**“Here’s snip and nip and cut and slish and slash”:
Tailored Slits in Art and Design**

The Taming of the Shrew is unique among Shakespeare’s works, since it bears many references to everyday household objects, occupations and activities. Many of them were still novelties introduced in the 16th century, triggered by changing markets and trade patterns, international relations, appearance of fashions, etc. (Richardson, 2012: 215).

Petrucchio’s speech quoted in our title (IV, 3) refers to various cut elements in tailored clothes (translated into Russian by A. N. Ostrovsky, P. P. Gnedich, M. A. Kuzmin, P. V. Melkova, and A. I. Kurosheva: *slit, notch, groove, rip, hole*). These details in Renaissance costumes are to be seen in many 16th-century portraits. Analyzing the forms of the cuts, we can conclude that words in Shakespeare’s phrase ‘*snip and nip and cut and slish and slash*’ did not mean quite the same things. From the history of costumes we know that ‘spanish’, or ‘French’ sleeves with grooves parallel to the

seams or running the whole length of a sleeve appeared much earlier (Gorbacheva, 2000: 130, 178, 180).

Shakespeare ironically comments on the novel fashionable trend that favoured slits on all clothes surfaces, even on very expensive cloth. “At first, cuts similar to bursting sutures appeared on elbows and knee folds and soon spread around the entire costume in the shape of leaflets, crosses, and stars. <...> Slits would spatter trousers, sleeves, cloaks, even shoes and gloves” (Chernova, 1987: 53).

This kind of fashionable ornament was also commented upon by Sir Philip Sidney (1554–1586) (Musvik, 2015: 45) and William Harrison (1534–1593) (Harrison, 2010: 20–21).

Russian dictionaries now define a *cut* (*razrez*) as “a dissection in surface body tissues” (Sovremennyi slovar’ ... , 2011: 329); “disruption, damage of integrity” (ibid: 270); “partitioning of a whole into parts” (ibid: 273); “result of wear and tear” (ibid: 395). To quote a few designer solutions with such elements, we can name *Slashed* (2013, designer Charlotte Kingsnorth); *The Cut Chair* (2011, designer Peter Bristol); *Broken Kast.02* (2013, designer Lennart van Uffelen), and *Ripped Denim Jeans* (Gucci).

The words *cut* and *crack* can also mean “disintegration, loss of inner spiritual union” (ibid: 119), “breaking off a relationship” (ibid: 440). The project series *Exploded View* (2007–2008, designers Lucy McRae & Bart Hess) shows that such profound cultural search is a legitimate direction of conceptual design (Dunne, Raby, 2017: 25).

Designer clothes with cuts, rips, tatter or breaks are drawn in the trend of *non-classical esthetics* (Bychkov, 2003: 542). One can draw a parallel with Shakespeare’s time, when artistic specifics of costume elements mattered more than their functionality (Korda, 1996: 126–127).

REFERENCES

Bychkov, V. V. (2003) Estetika neklassicheskaya. In: *Leksikon non-klassiki. Khudozhestvenno-esteticheskaya kul'tura XX veka* / ed. by V. V. Bychkov. Moscow, Rossiyskaya politicheskaya entsiklopediya (ROSSPEN) Publ. 607 p. Pp. 540–543. (In Russ.).

Gorbacheva, L. M. (2000) *Kostium srednevekovogo Zapada : Ot natel'noi rubakhi do korolevskoi mantii*. Moscow, GITIS Publ. 232 p. (In Russ.).

Dunne, A. and Raby, F. (2017) *Spekuliativnyi mir : dizain, voobrazhenie i sotsial'noe vizionerstvo*. Moscow, Strelka Press. 264 p. (In Russ.).

Musvik, V. A. (2015) «Odeta v starinnoi manere»: opisaniia kostiumov v «Arkadii» Filipa Sidni v kontekste razgranicheniia predstavlenii ob is-

toricheskom fakte i khudozhestvennom vymysle v elizavetinskoi Anglii. In: *Voobrazhenie i fakt v konstruirovanii khudozhestvennykh i virtual'nykh mirov shekspirovskoi Anglii* : A collection of articles / ed. and comp. by I. I. Lisovich ; ed. by V. S. Makarov, B. N. Gaydin. Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. 176 p. Pp. 37–62. (In Russ.).

Sovremennyi slovar' russkogo iazyka. Sinonimy (2011) / ed. by L. G. Babenko. Moscow, AST Publ. ; Astrel' Publ. 829 p. (In Russ.).

Chernova, M. D. (1987) ...*Vse kraski mira, krome zheltoi : Opyt plasticheskoi kharakteristiki personazha u Shekspira*. Moscow, Iskusstvo Publ. 222 p. (In Russ.).

Harrison, W. (2010) Clothes and fashion. In: *Shakespeare's England. Life in Elizabethan & Jacobean times* / ed. by R. E. Pritchard. Stroud, Gloucestershire, The History Press. ix, 269 p.

Korda, N. (1996) Household Kates: Domesticating Commodities in The Taming of the Shrew. *Shakespeare Quarterly*, vol. 47, no. 2, pp. 109–131.

Richardson, C. (2012) Domestic life. In: *The Oxford Handbook of Shakespeare* / ed. by A. F. Kinney. Oxford ; New York, Oxford University Press. xxi, 823 p. Pp. 202–218.

IN MEMORIAM

Валентина Александровна Ряполова
(1940–2018)



5 февраля 2018 г. ушла из жизни ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания доктор искусствоведения, театровед и переводчица Валентина Александровна Ряполова.

Валентина Александровна родилась в Воронеже 30 апреля 1940 г., в 1962 г. закончила филологический факультет Московского государственного университета, до 1965 г. преподавала там же.

С 1968 г. Валентина Александровна работала в Институте искусствознания, где многие годы была ученым секретарем сектора современного искусства Запада, профессионально занималась историей английской и ирландской литературы и театра, русской драмы на английской сцене (А. П. Чехов), с 1995 — на должности ведущего научного сотрудника. Докторская диссертация Валентины Александровны (1995) была посвящена проблемам ирландской драмы XX века (У. Б. Йейтс, С. Беккетт и др.) и стала первым полным исследованием этой темы на русском языке в связи как с древнеирландскими, так и с английскими и континентальными традициями. В ее переводе вышла пьеса Дж. Джойса «Изгнанники» (журнал «Диапазон», 1993. № 2).

В 1997–2013 гг. свою исследовательскую работу она совмещала с преподаванием на кафедре теории преподавания иностранных языков факультета иностранных языков и регионоведения МГУ им. М. В. Ломоносова.

Научные труды, книги и статьи, переводческая и редакторская работа, выступления на конференциях в России и за рубежом создали ей

безукоризненную профессиональную репутацию. Как сказано в официальном некрологе на странице ГИИ, академическая деятельность Валентины Александровны отличалась «точностью мысли, доскональной верностью историческим фактам и тонким чувством стиля».

Валентина Александровна была членом Шекспировской комиссии РАН, постоянным участником ее заседаний и Международной научной конференции «Шекспировские чтения». Она была ученицей выдающегося советского шекспироведа А. А. Аникста. После его смерти Валентина Александровна была одной из тех, кто занимался подготовкой сборника «Шекспировские чтения 1993» (М. : Наука, 1993. 270 с.), перевела статью Э. Пастернак-Слейтер, отредактировала переводы работ С. Уэллса, П. Холланда, Т. Хокса и Э. Бартона. Ее статья «Два “Генриха V”» (с. 117–124), опубликованная в этом сборнике, получила высокую оценку коллег шекспироведов.

Среди публикаций Валентины Александровны — статьи о сценической истории шекспировских пьес в XIX–XX вв., рецензии на уже ставшие классическими постановки 1970–1990 гг.

Особенно хочется вспомнить о ее редких человеческих качествах: Валентину Александровну отличала интеллигентность и скромность, твердость в убеждениях и принципиальный профессионализм.

Нам будет не хватать ее в нашем товарищеском кругу.

Валентина Александровна похоронена на Хованском кладбище.

Шекспировская комиссия РАН

Основные работы В. А. Ряполовой:

Ряполова В. А. Проблемы послевоенной социальной драмы Англии : (Осборн, Бизн, Уэскер) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Ин-т истории искусств. М., 1969. 20 с.; Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура, 1890-е — 1930-е годы / В. А. Ряполова ; отв. ред. А. А. Аникст. М. : Наука, 1985. 270 с.; Ряполова В. А. Ирландская драма XX века в контексте национальной и европейской художественной культуры : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Гос. ин-т искусствознания. М., 1995. 51 с.; Ряполова В. А. Театр Аббатства (1900–1930-е годы) : очерки / В. А. Ряполова ; Гос. ин-т искусствознания. М. : Летний сад ; Индрик, 2001. 174, [1] с.

СВЕДЕНИЯ ОБ УЧАСТНИКАХ

Аристова Мария Александровна — кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Центра филологического образования Института стратегии развития образования РАО.

Артемяева Людмила Сергеевна — кандидат филологических наук, независимый исследователь (Нижний Новгород).

Баранов Александр Николаевич — заместитель заведующего отделом Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, заслуженный работник культуры РФ (Москва).

Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, главный научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС, заслуженный деятель науки РФ, председатель Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН.

Бекметов Ринат Ферганович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Бенькович Алина Михайловна — студент кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Боборыкина Татьяна Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры междисциплинарных исследований в области языка и литературы факультета свободных искусств и наук Санкт-Петербургского государственного университета.

Боровикова Татьяна Васильевна — завуч, преподаватель теоретических дисциплин МУДО «Детская школа искусств № 5» муниципального образования городской округ Люберцы Московской области.

Волкова Анна Геннадьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры исторических и церковно-практических дисциплин Калужской духовной семинарии.

Гайдин Борис Николаевич — кандидат философских наук, начальник научно-исследовательского отдела цифровых технологий Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, член-корреспондент Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия).

Гринина Елена Николаевна — аспирант факультета теории и истории искусств Санкт-Петербургского государственного академического

института живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина при Российской академии художеств.

Евдокимов Андрей Андреевич — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Елифёрова Мария Витальевна — кандидат филологических наук, главный редактор журнала Valla (Москва).

Жаткин Дмитрий Николаевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета.

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, директор Шекспировского центра Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия), ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН.

Зелезинская Наталья Станиславовна — старший преподаватель кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета (Минск, Республика Беларусь).

Иванов Дмитрий Анатольевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Искендинова Инар Маратовна — магистр кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Исрапова Фарида Хабибовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета (Махачкала).

Калашиников Александр Владимирович — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка для гуманитарных дисциплин Департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

Кизима Марина Прокофьевна — доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений (университета) МИД РФ (МГИМО).

Ковалёв Виктор Александрович — кандидат исторических наук, доцент кафедры теории права и правоохранительной деятельности Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Корнеева Людмила Леонидовна — кандидат философских наук, доцент кафедры славянской филологии, компаративистики и перевода Нежинского государственного университета имени Николая Гоголя (Украина).

Краснова Ирина Анатольевна — доктор философии (PhD), доцент Гуманитарного института Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого.

Кротовская Мария Алексеевна — старший преподаватель кафедры языковой подготовки кадров государственного управления Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Москва).

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

Крылов Константин Евгеньевич — историк, журналист, независимый исследователь (Санкт-Петербург).

Крылова Елизавета Евгеньевна — искусствовед, журналист, независимый исследователь (Санкт-Петербург).

Кудряшова Екатерина Олеговна — студент Восточного института — Школы региональных и международных исследований Дальневосточного федерального государственного университета (Владивосток).

Кузьмичев Арсений Игоревич — младший научный сотрудник Отдела литературоведения Центра гуманитарных научно-информационных исследований Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН (Москва).

Куклинская Марина Яковлевна — кандидат искусствоведения, преподаватель ГБПОУ г. Москвы «Колледж музыкально-театрального искусства имени Г. П. Вишневской».

Ланина Марина Викторовна — старший преподаватель кафедры иностранных языков Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Лисович Инна Ивановна — доктор культурологии, кандидат филологических наук, профессор кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета.

Лойко Александр Иванович — заведующий кафедрой философских учений Белорусского национального технического университета (Минск, Республика Беларусь).

Лойко Лариса Егоровна — доцент кафедры философии и идеологической работы Академии Министерства внутренних дел Республики Беларусь (Минск, Республика Беларусь).

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, директор Центра социального проектирования и тезаурусных концепций Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик Международной академии наук (IAS, Инсбрук, Австрия).

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

Маркова Мария Владимировна — младший научный сотрудник центра современных компаративных исследований Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Масленникова Евгения Михайловна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка факультета иностранных языков и международной коммуникации Тверского государственного университета.

Меньшикова Елена Рудольфовна — кандидат культурологии, аффилированный эксперт Нового института культурологии (Москва).

Микеладзе Наталья Эдуардовна — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Никифорова Ольга Вячеславовна — преподаватель Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова.

Никольская Светлана Петровна — доцент кафедры промышленного дизайна факультета архитектуры и дизайна Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета.

Паниотова Таисия Сергеевна — доктор философских наук, профессор кафедры теории культуры, этики и эстетики Института философии и социально-политических наук Южного федерального университета (Ростов-на-Дону).

Первушина Елена Александровна — доктор филологических наук, доцент, профессор Восточного института — Школы региональных и международных исследований Дальневосточного федерального универ-

ситета, почетный работник высшего профессионального образования (Владивосток).

Пехович Игорь Григорьевич — актер театра и кино, театральный режиссёр и педагог, Театр на Таганке (Москва).

Поплавский Виталий Романович — режиссер театра-студии «Горизонт» Московского городского дома учителя.

Прозорова Надежда Ивановна — кандидат филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы Калужского государственного университета имени К. Э. Циолковского.

Радлов Сергей Дмитриевич — главный редактор проекта Полного собрания сочинений У. Шекспира, Университетский издательский консорциум (Санкт-Петербург).

Рогатин Владимир Анатольевич — кандидат педагогических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института иностранных языков Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина.

Рябова Анна Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета.

Савельева Марина Юрьевна — доктор философских наук, профессор кафедры философии науки и культурологии Центра гуманитарного образования Национальной академии наук Украины (Киев, Украина).

Савченко Михаил Михайлович — доктор философии (PhD), поэт, переводчик, актер (Париж, Франция).

Саяпова Альбина Мазгаровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Сервантес Беренисе — начальник Управления международного сотрудничества Российского государственного социального университета (Москва).

Старцев Ярослав Юрьевич — старший научный сотрудник Института философии и права Уральского отделения РАН (Екатеринбург).

Тараканова Екатерина Михайловна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора современного искусства Запада Государственного института искусствознания, музыковед (Москва).

Тевяшев Артем Андреевич — студент кафедры истории русской литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Тёмкина Галина Матвеевна — учитель английского языка и английской литературы МБОУ «Гимназия № 24» (Калуга).

Титова Анна Владимировна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германских языков и методики их преподавания Института иностранных языков Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина.

Тихомирова Елена Владимировна — кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и философии языка имени профессора О. М. Мороховского Киевского национального лингвистического университета (Украина).

Тябина Диана Владимировна — старший преподаватель кафедры иностранных языков в сфере международных отношений Института международных отношений Казанского (Приволжского) федерального университета.

Фиалко Матвей Михайлович — кандидат философских наук, преподаватель кафедры религиоведения Русской христианской гуманитарной академии (Санкт-Петербург).

Флорова Валерия Сергеевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета.

Фомина Юлия Алексеевна — магистрант кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета.

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна — доктор филологических наук, доктор философии (PhD), ведущий научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы А. М. Горького РАН (Москва).

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

Чернозёмова Елена Николаевна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета, президент Российской ассоциации преподавателей английской литературы.

Чукреева Мария Александровна — преподаватель кафедры культурологии и социально-экономических дисциплин социально-гуманитарного факультета Башкирского государственного педагогического университета имени М. Акмуллы (Уфа).

Шабалина Наталия Сергеевна — аспирант Академии русского балета имени А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург).

Шапинская Екатерина Николаевна — доктор философских наук, профессор, профессор кафедры рекламы, связей с общественностью и социально-гуманитарных проблем Гуманитарного института Россий-

ского государственного университета физической культуры, спорта, молодежи и туризма (Москва).

Шевченко Елизавета Александровна — аспирант кафедры сравнительного изучения литератур Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Шипилова Наталия Витальевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германской филологии филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва).

Юрьев Андрей Алексеевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург).

CONFERENCE PARTICIPANTS

Maria A. Aristova, Candidate of Pedagogy, Senior Researcher, Center for Literary Education, Institute for Strategy of Education Development, Russian Academy of Education (Moscow).

Lyudmila S. Artemieva, Candidate of Philology, independent researcher (Nizhny Novgorod).

Alexander N. Baranov, Deputy Department Head, Pushkin State Museum of Fine Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow).

Alexey V. Bartoshevich, Doctor of Art Studies, Professor, Chief Researcher, Modern Western Art Sector, State Institute for Art Studies; Chair, Department of History of Foreign Theater, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS, Honoured Scholar of the Russian Federation; Chairman of the Shakespeare Committee, Russian Academy of Sciences.

Rinat F. Bekmetov, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Kazan (Volga Region) Federal University.

Alina M. Benkovich, Student, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Tatiana A. Boborykina, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Interdisciplinary Studies in the Field of Languages and Literature, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg State University.

Tatiana V. Borovikova, Deputy Principal, Teacher of Theoretical Disciplines, Deputy Principal, Children's School of Arts No. 5, Lyuberetsky Municipal District, Moscow Oblast (Tomilino).

Berenice Cervantes, Head, International Cooperation Department, Russian State Social University (Moscow).

Ivan I. Chekalov, Candidate of Philology, independent researcher (St. Petersburg).

Elena N. Chernozemova, Doctor of Philology, Professor, Department of World Literature, Moscow State Pedagogical University; President, Russian Teachers of English Literature Association.

Maria A. Chukreeva, Lecturer, Department of Culturology and Socio-Economic Disciplines, Faculty of Social Sciences and the Humanities, Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla (Ufa).

Maria V. Eliferova, Candidate of Philology, Editor-in-chief, *Valla* journal (Moscow).

Andrey A. Evdokimov, Candidate of Philology, Lecturer, Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University.

Matvey M. Fialko, Candidate of Philosophy, Lecturer, Department of Religious Studies, Russian Christian Academy for the Humanities (St. Petersburg).

Valeria S. Florova, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Philosophy, Institute of Social and Humanitarian Sciences, Moscow State Pedagogical University.

Yulia A. Fomina, Master's Student, Department of Philosophy, Culture and Politics, Moscow University for the Humanities.

Boris N. Gaydin, Candidate of Philosophy, Head, Research Department of Digital Technologies, Institute of Fundamental and Applied Studies, Moscow University for the Humanities; Associate Member, International Academy of Science (IAS, Innsbruck, Austria).

Elena N. Grinina, Post-graduate Student, Faculty of the Theory and History of Arts, Ilya Repin St. Petersburg State Academic Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture, Russian Academy of Arts.

Elena V. Haltrin-Khalturina, Doctor of Philology, PhD, Leading Research Fellow, Department of Classical Western Literatures and Comparative Literary Studies, Gorky Institute of World Literature (IMLI), Russian Academy of Sciences (Moscow).

Inar M. Iskendiroya, Master's Student, Department of the History of Newest Russian Literature and Modern Literary Process, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Farida Kh. Israpova, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Russian Literature, Dagestan State University (Makhachkala).

Dmitry A. Ivanov, Candidate of Philology, Senior Researcher, Department of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Alexander V. Kalashnikov, Associate Professor, Candidate of Philological Sciences, English Language Department for Humanities, Academic Department for Foreign Languages, National Research University Higher School of Economics (Moscow).

Marina P. Kizima, Doctor of Philology, Professor, Department of World Literature and Culture, Moscow State Institute of International Relations of the Ministry of Foreign Affairs of Russia (MGIMO-University).

Lyudmila L. Kornieieva, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Department of Slavic Philology, Comparative Studies and Translation, Nizhyn Mykola Gogol State University (Ukraine).

Victor A. Kovalev, Candidate of History, Associate Professor, Department of Law Theory and Law Enforcement Activities, Faculty of Law, St. Petersburg University of the Humanities and Social Sciences.

Irina A. Krasnova, PhD, Associate Professor, Institute of Humanities, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University.

Maria A. Krotovskaya, Senior Lecturer, Department of Language Training / Languages for Public Administration, Institute of Public Administration and Civil Service, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow).

Grigory M. Kruzhev, PhD, Candidate of Philology, Professor, Department of Theory and Practice of Translation, Russian State University for the Humanities, poet, translator (Moscow).

Konstantin E. Krylov, historian, journalist, independent researcher (St. Petersburg).

Elizaveta E. Krylova, art historian, journalist, independent researcher (St. Petersburg).

Ekaterina O. Kudryashova, Student, Institute of Oriental Studies — School of Regional and International Studies, Far Eastern Federal University (Vladivostok).

Marina Ya. Kuklinskaya, Candidate of Art Studies, Lecturer, Galina Vishnevskaya College of Musical and Theatrical Arts (Moscow).

Arseniy I. Kuzmichev, Research Assistant, Department of Literary Studies, Center for Scientific Information Research in the Humanities, Institute for Social Sciences and Humanities Information (INION), Russian Academy of Sciences (Moscow).

Marina V. Lanina, Senior Lecturer, Department of Foreign Languages, N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory.

Inna I. Lisovich, Doctor of Culturology, Candidate of Philology, Professor, Department of Philosophy, Culturology and Politology, Moscow University for the Humanities.

Alexander I. Loiko, Head, Department of Philosophical Studies, Belarusian National Technical University (Minsk, Republic of Belarus).

Larisa E. Loiko, Associate Professor, Department of Philosophy and Ideological Work, Academy of the Ministry of Internal Affairs of the Republic of Belarus (Minsk, Republic of Belarus).

Valery A. Lukov, Doctor of Philosophy, Professor, Director, Center for Social Design and Thesaurus Conceptions, Institute of Fundamental and Applied Studies, Moscow University for the Humanities; Honored Scientist of the Russian Federation, Full Member, International Academy of Science (IAS, Innsbruck, Austria).

Vladimir S. Makarov, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of Germanic Philology, Faculty of Philology, St. Tikhon's Orthodox University (Moscow).

Maria V. Markova, Junior Researcher, Learning and Research Center for Comparative Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow).

Evgeniya M. Maslennikova, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of the English Language, Faculty of Foreign Languages and International Communication, Tver State University.

Elena R. Menshikova, Candidate of Culturology, Affiliated Expert, New Institute for Cultural Research (Moscow).

Natalia E. Mikeladze, Doctor of Philology, Professor, Department of Foreign Journalism and Literature, Lomonosov Moscow State University.

Olga V. Nikiforova, Lecturer, A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory.

Svetlana P. Nikolskaya, Associate Professor, Department of Industrial Design, Faculty of Architecture and Urban Development, Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering.

Taisia S. Paniotova, Doctor of Philosophy, Professor, Department of the Theory of Culture, Ethics and Aesthetics, Institute of Philosophy and Social and Political Sciences, Southern Federal University (Rostov-on-Don).

Igor G. Pekhovich, theater and film actor, theater director and drama teacher, the Taganka Theatre (Moscow).

Elena A. Pervushina, Doctor of Philology, Associate Professor; Professor, Institute of Oriental Studies — School of Regional and International Studies, Far Eastern Federal University, Honorary Worker of Higher Professional Education (Vladivostok).

Vitaliy R. Poplavskiy, Director, Theater-studio “Horizon”, Moscow City House of Teachers.

Nadezhda I. Prozorova, Candidate of Philology, Associate Professor; Professor, Department of Literature, Tsiolkovsky Kaluga State University.

Sergey D. Radlov, Editor-in-chief, The Complete Works of William Shakespeare, Universities’ Publishing Consortium (St. Petersburg).

Vladimir A. Rogatin, Candidate of Pedagogy, Associate Professor, Department of Linguistics and Intercultural Communication, Institute of Foreign Languages, Ryazan State University named for S. A. Yesenin.

Anna A. Ryabova, Doctor of Philology, Professor, Department of Translation and Theory of Translation, Penza State Technological University.

Mikhail M. Savchenko, PhD, poet, translator, actor, independent researcher (Paris, France).

Marina Yu. Savelieva, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Philosophy of Science and Culturology, Center for Humanities Education, National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Albina M. Sayapova, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian and Foreign Literature, Kazan (Volga Region) Federal University.

Natalia S. Shabalina, Post-graduate Student, A. Ya. Vaganova Academy of Russian Ballet (St. Petersburg).

Ekaterina N. Shapinskaya, Doctor of Philosophy, Professor, Department of Advertisement, Public Relations and Socio-Humanitarian Problems, Institute for the Humanities, Russian State University of Physical Education, Sport, Youth and Tourism (SCOLIPE) (Moscow).

Elizaveta A. Shevchenko, Post-graduate Student, Department of Comparative Literary Studies, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities (Moscow).

Natalia V. Shipilova, Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Germanic Philology, Faculty of Philology, St. Tikhon's Orthodox University (Moscow).

Yaroslav Yu. Startsev, Senior Researcher, Institute of Philosophy and Law, Ural Branch, Russian Academy of Sciences (Yekaterinburg).

Ekaterina M. Tarakanova, Candidate of Art Studies, Senior Researcher, Modern Western Art Sector, State Institute for Art Studies, musicologist (Moscow).

Galina M. Temkina, Teacher of the English language and literature, Gymnasia No. 24 (Kaluga).

Artyom A. Tevyashev, Student, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University.

Anna V. Titova, Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Germanic Languages and Language Teaching Methodology, Institute of Foreign Languages, Ryazan State University named for S. A. Yesenin.

Diana V. Tyabina, Senior Lecturer, Department of Foreign Languages in the Sphere of International Relations, Institute of International Relations, Kazan (Volga Region) Federal University.

Olena V. Tykhomyrova, Candidate of Philology, Associate Professor, Professor O. M. Morokhovskiy Department of English Philology and Philosophy of Language, Kyiv National Linguistic University (Ukraine).

Anna G. Volkova, Candidate of Philology, Associate Professor, Department of History and Practical Theology, Kaluga Orthodox Theological Seminary.

Andrey A. Yuriev, Candidate of Art Studies, Professor, Department of Foreign Arts, Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg).

Nikolay V. Zakharov, PhD, Candidate of Philology; Director, Shakespeare Centre, Institute of Fundamental and Applied Studies, Moscow University for the Humanities; full member, International Academy of Science

(Innsbruck, Austria); Academic Secretary, Shakespeare Committee, Russian Academy of Sciences.

Natalia S. Zelezinskaya, Senior Lecturer, Department of Theory and Practice of Translation, Faculty of Social and Cultural Communications, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus).

Dmitry N. Zhatkin, Doctor of Philology, Professor; Head, Department of Translation and Theory of Translation, Penza State Technological University.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Н. В. Захаров</i> XXVII Международная научная конференция «Шекспировские чтения 2018» (Shakespeare Readings 2018)	4
ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ	8
<i>А. В. Бартошевич</i> Шекспир послеюбилейных лет	8
<i>Alexey V. Bartoshevich</i> Shakespeare's Post-anniversary Aftermath	9
<i>Н. Э. Микеладзе</i> Слово Горацио, или «Гамлет» как психодрама	10
<i>Natalia E. Mikeladze</i> Horatio's Words, or <i>Hamlet</i> as Psychodrama	11
<i>Д. А. Иванов</i> «Смерть его не шелохнет упрека»: мистериальные истоки «сцены заговора» против Гамлета	11
<i>Dmitry A. Ivanov</i> “And for his death no wind of blame shall breathe”: Mystery Sources of the Anti-Hamlet Plot	13
<i>В. С. Макаров</i> Шекспир после Барда: контекст, усложнение и всемирность	14
<i>Vladimir S. Makarov</i> Shakespeare after the Bard: Context, Complexity and Comprehensiveness	16
<i>В. А. Луков</i> Шекспирсфера как социальная реальность XXI века	18
<i>Valery A. Lukov</i> Shakespearean Sphere as a Social Phenomenon of the 21st Century	19

<i>И. Г. Пехович</i>	
Загадки Шейлока (заметки режиссера)	20
<i>Igor G. Pekhovich</i>	
The Mysteries of Shylock (Stage Director's Notes)	21
ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКИХ ПЕРЕВОДОВ.....	22
<i>Е. А. Первушина</i>	
Русские переводы комедии Шекспира "Love's Labour's Lost"	22
<i>Elena A. Pervushina</i>	
Russian Translations of Shakespeare's Comedy <i>Love's Labour's Lost</i>	23
<i>А. А. Евдокимов</i>	
«Ромео и Джульетта» в ранних русских переводах.....	24
<i>Andrey A. Evdokimov</i>	
<i>Romeo and Juliet</i> in Early Russian Translations.....	25
<i>Е. М. Масленникова</i>	
Эвфемизмы в произведениях У. Шекспира: скрытые подтексты.....	26
<i>Evgeniya M. Maslennikova</i>	
Hidden Subtexts of Shakespearean Euphemisms.....	27
<i>Е. О. Кудряшова</i>	
О переводах сонетов Шекспира А. Ю. Милитарёвым	28
<i>Ekaterina O. Kudryashova</i>	
On Translations of Shakespeare's Sonnets by Alexander Yu. Militarev.....	29
<i>М. М. Савченко</i>	
Просодические особенности имен персонажей в русских переводах Шекспира.....	30
<i>Mikhail M. Savchenko</i>	
Prosodic Peculiarities of Shakespearean Characters' Names in Russian Translations.....	31

<i>А. В. Калашиников</i> Характеристические имена мастеровых в переводах на русский язык комедии «Сон в летнюю ночь»	32
<i>Alexander V. Kalashnikov</i> Charactonyms of Mechanicals in the Russian Translations of <i>A Midsummer Night's Dream</i>	33
<i>А. И. Лойко</i> Шекспир в пространстве белорусской культуры: переводы Ю. П. Гаврука	34
<i>Alexander I. Loiko</i> Shakespeare in Belarusian Cultural Space: Yuri P. Gavruk's Translations	35
<i>Л. Е. Лойко</i> Владимир Дубовка и сонеты Шекспира	36
<i>Larisa E. Loiko</i> Uladzimir Dubouka and Shakespeare's Sonnets.....	37
<i>Р. Ф. Бекметов</i> Шекспир и тюркские литературы: к постановке проблемы	38
<i>Rinat F. Bekmetov</i> Shakespeare and Turkic Literatures: An Introduction	39
<i>А. М. Саянова</i> Шекспир в переводах Наки Исанбета: «Гамлет» в татарском контексте	40
<i>Albina M. Sayanova</i> Shakespeare in Naki Isanbet's Translation: <i>Hamlet</i> Placed in Tatar Context	41

Круглый стол по проекту «Разработка и внедрение в открытом доступе онлайн-программы сравнительного тезаурусного анализа русских переводов произведений У. Шекспира»	42
--	----

<i>Б. Н. Гайдин</i> «Троил и Крессида» У. Шекспира в русских переводах: сравнительный тезаурусный анализ	42
--	----

<i>Boris N. Gaydin</i> W. Shakespeare's <i>Troilus and Cressida</i> in Russian Translations: A Comparative Thesaurus Analysis	42
---	----

<i>И. И. Лисович</i> “Life’s but a walking shadow, a poor player”: проблема вариативности перевода метафоры-концепта пьесы “Macbeth” У. Шекспира	43
--	----

<i>Inna I. Lisovich</i> “Life’s but a walking shadow, a poor player”: Translator Solutions to a Conceptual Metaphor in W. Shakespeare’s <i>Macbeth</i>	45
--	----

<i>Н. В. Захаров</i> Сравнительный анализ русских переводов первой сцены «Меры за меру» У. Шекспира	47
---	----

<i>Nikolay V. Zakharov</i> A Comparative Analysis of the First Scene of Shakespeare’s <i>Measure for Measure</i> in Russian Translations	47
--	----

<i>В. С. Макаров</i> Ранние комедии Шекспира: анализ переводческих стратегий при помощи платформы VVV	48
---	----

<i>Vladimir S. Makarov</i> Shakespeare’s Early Comedies: A Look at Translator Strategies through the VVV Platform	49
---	----

ШЕКСПИР НА ЭКРАНЕ И СЦЕНЕ	50
--	----

<i>В. Р. Поплавский</i> Несыгранные Гамлеты	50
--	----

<i>Vitaliy R. Poplavskiy</i> Unplayed Hamlets	50
<i>Е. Н. Гринина</i> Интерпретации пьес У. Шекспира на сцене Санкт-Петербургского академического драматического театра им. В. Ф. Комиссаржевской в конце XX — начале XXI века	50
<i>Elena N. Grinina</i> Interpretation of W. Shakespeare's Plays on the Stage of Komissarzhevskaya Academic Drama Theater, St. Petersburg, at the Turn of the 20th and 21st Centuries	51
<i>Е. Р. Меньшикова</i> Миф как искупительная жертва, или молчание ягнят шекспировской трагедии (драматургическая камера-обскура XVI века на сцене XXI века)	52
<i>Elena R. Menshikova</i> Myth as a Sacrificial Victim, or Silence of the Lambs in Shakespeare's Tragedy (16th Century Camera Obscura on Stage in the 21st Century)	54
<i>Т. А. Боборыкина</i> «В своих молитвах, нимфа...»: Офелия в потоке кинематографа	55
<i>Tatiana A. Boborykina</i> “Nymph, in thy orisons...”: Ophelia in the Stream of Cinematography	56
<i>Б. Сервантес, Д. Н. Жаткин</i> Фильм С. И. Юткевича «Отелло» в отзывах мексиканской прессы 1950-х гг.	57
<i>Berenice Cervantes, Dmitry N. Zhatkin</i> Sergei Yutkevich's Film <i>Othello</i> in Reviews in Mexican Press in the 1950s	59
<i>И. А. Краснова, М. В. Ланина</i> Трагедия «русского Гамлета» Павла I в переводе на язык хореографии	60

<i>Irina A. Krasnova, Marina V. Lanina</i> A 'Russian Hamlet': The Tragedy of Emperor Paul I of Russia Rendered in Ballet	62
<i>Н. С. Шабалина</i> «Гамлет» в отечественных фильмах-балетах: синтез балетной пластики и киноязыка	63
<i>Natalia S. Shabalina</i> <i>Hamlet</i> in Russian Ballet-films: Synthesis of Ballet Plastique and Cinema Language	64
<i>Ю. А. Фомина</i> Мюзикл «Ромео и Джульетта» Жерара Пресгюрвика: интерпретация сюжета и образа в неоромантической стилистике	65
<i>Yulia A. Fomina</i> Gerard Presgurvic's Musical <i>Romeo and Juliet</i> : A Neo-Romanticist Plot and Image Treatment	66
МЕТОДИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРА В ШКОЛЕ И ВУЗЕ	67
<i>В. А. Рогатин</i> Активизация финансовой лексики и актуализация текстов Шекспира для студентов.....	67
<i>Vladimir A. Rogatin</i> Financial Vocabulary to Select and Employ in Professional Training of Translators	68
<i>М. А. Аристова</i> Шекспир на уроках литературы в школе: современные читательские практики	69
<i>Maria A. Aristova</i> Shakespeare in Literature Classes at School: Contemporary Reading Practices	70
<i>Г. М. Тёмкина</i> Цитаты из произведений Шекспира как средство мотивации к чтению	71

<i>Galina M. Temkina</i> Quotations from Shakespeare as Means of Motivation for Reading	73
<i>М. А. Чукреева</i> Наследие У. Шекспира как средство повышения культуры чтения старших школьников.....	74
<i>Maria A. Chukreeva</i> Shakespeare's Heritage as Means of Improving Culture of Reading in Senior Secondary School.....	75
ШЕКСПИР В МУЗЫКЕ.....	76
<i>Т. В. Боровикова, А. В. Калашников</i> Шекспир в скандинавской музыке	76
<i>Tatiana V. Borovikova, Alexander V. Kalashnikov</i> Shakespeare in Scandinavian Music	77
<i>М. Я. Куклинская</i> Три «Отелло»: Дж. Верди, А. Бойто, У. Шекспир.....	77
<i>Marina Ya. Kuklinskaya</i> Three Othellos: G. Verdi, A. Boito, W. Shakespeare	78
<i>О. В. Никифорова</i> Черты постмодернизма в «Песнях Ариэля» Д. Н. Смирнова	79
<i>Olga V. Nikiforova</i> Features of Postmodernism in <i>Ariel's Songs</i> by D. N. Smirnov.....	80
<i>Е. М. Тараканова</i> Асафьев читает Гервинуса.....	81
<i>Ekaterina M. Tarakanova</i> Boris Asafyev Reading Gervinus	82
<i>Б. Н. Гайдин</i> Творчество У. Шекспира в русской рок-музыке: национальное и глобальное	83

<i>Boris N. Gaydin</i> W. Shakespeare's Creative Works in Russian Rock Music: The National and Global	84
РУССКИЙ ШЕКСПИР	85
<i>A. A. Tevyashev</i> К проблеме шекспировского текста в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»	85
<i>Artyom A. Tevyashev</i> On the Problem of Shakespearean Text in Alexander Griboyedov's Comedy <i>Woe from Wit</i>	86
<i>A. M. Бенькович</i> Шекспировские параллели в драме А. Н. Островского «Гроза».....	87
<i>Alina M. Benkovich</i> Shakespearean Parallels in Alexander Ostrovsky's Drama <i>The Thunderstorm</i>	88
<i>Д. Н. Жаткин, А. А. Рябова</i> Шекспир в творчестве Максимилиана Волошина	89
<i>Dmitry N. Zhatkin, Anna A. Ryabova</i> Shakespeare in Maximilian Voloshin's Creative Work	90
<i>М. Ю. Савельева</i> Лев Шестов и «шекспировский вопрос».....	91
<i>Marina Yu. Savelieva</i> Lev Shestov and the Shakespeare Authorship Question.....	92
КРУГЛЫЙ СТОЛ «ШЕКСПИР И “ШЕКСПИРЫ”»	93
<i>Д. А. Иванов, С. Д. Радлов, В. С. Макаров</i> «Шекспир и “шекспиры”»: круглый стол о так называемом споре об авторстве шекспировских произведений (по материалам одноименной статьи в журнале «Иностранная литература»)	93

<i>Dmitry A. Ivanov, Sergey D. Radlov, Vladimir S. Makarov</i> Shakespeare and ‘shakespeares’: A Panel Discussion of the So-called Authorship Debate, Based on the Eponymous Article in <i>Inostrannaya Literatura Magazine</i>	94
--	----

ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ: ТЕКСТЫ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ XVI–XVIII вв. 95

<i>Е. В. Халтрин-Халтурина</i> Антропоморфные пейзажи в литературе (на материале Эдмунда Спенсера)	95
--	----

<i>Elena V. Haltrin-Khalturina</i> Anthropomorphic Landscapes in Literature: The Case of Edmund Spenser	96
---	----

<i>Е. Н. Чернозёмова</i> Функция образа монарха в становлении ренессансной системы драматических жанров (Тамерлан Марло и Александр Македонский Лили)	96
--	----

<i>Elena N. Chernozemova</i> The Image of a Monarch in the System of Renaissance Dramatic Genres (Marlowe’s Tamburlaine and Lily’s Alexander of Macedonia)	98
--	----

<i>Н. И. Прозорова</i> Понятие театральности и драматургия Шекспира	99
--	----

<i>Nadezhda I. Prozorova</i> The Concept of Theatricality and Shakespeare’s Drama	99
--	----

<i>А. В. Титова</i> Миф о Фениксе: шекспировская трактовка	100
---	-----

<i>Anna V. Titova</i> The Phoenix Myth: Shakespeare’s Interpretation	101
---	-----

<i>Н. В. Шипилова</i> Образ вертограда в шекспировской драматургии и его средневековые истоки	102
---	-----

<i>Natalia V. Shipilova</i> The Image of <i>Hortus Conclusus</i> in Shakespeare's Plays, and Its Medieval Origins	103
<i>Н. С. Зелезинская</i> Мотив самоубийства в творчестве У. Шекспира	103
<i>Natalia S. Zelezinskaya</i> The Theme of Suicide in W. Shakespeare's Work	104
<i>В. А. Ковалёв</i> Творчество Шекспира и рождение неоримского дискурса в Англии	105
<i>Victor A. Kovalev</i> Shakespeare and the Birth of Neo-Roman Discourse in England	106
<i>Т. С. Паниотова</i> Образ и прототип в пьесе У. Шекспира «Сэр Томас Мор»	107
<i>Taisia S. Paniotova</i> Sir Thomas More in History and in Shakespeare's Play	108
<i>К. Е. Крылов, В. А. Ковалёв</i> Перейти на светлую сторону: магия на службе положительных героев Шекспира в контексте ренессансных магических представлений	110
<i>Konstantin E. Krylov, Victor A. Kovalev</i> Turn to the Light Side: The Use of Magic Powers by Protagonists in Shakespeare's Dramas in the Context of Renaissance Conceptions of Magic	111
<i>Е. Е. Крылова</i> Мифологические персонажи пьесы «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира: от источников до современных интерпретаций	111
<i>Elizaveta E. Krylova</i> Mythological Characters in Shakespeare's <i>A Midsummer Night's Dream</i> : From Origins to Modern Popular Culture	112
<i>А. Н. Баранов</i> Из заметок к «Королю Лиру»	113

<i>Alexander N. Baranov</i>	
Translator's Notes to the Opening Scene of <i>King Lear</i>	113
<i>А. Г. Волкова</i>	
Концепт «душа» в «Сонетах» Шекспира: опыт семантического анализа	114
<i>Anna G. Volkova</i>	
The Concept of "Soul" in Shakespeare's <i>Sonnets</i> : An Approach to Semantic Analysis	115
<i>И. М. Искендинова</i>	
«Ромео и Джульетта» как сюжетная схема	116
<i>Inar M. Iskenderova</i>	
The Plot Scheme of <i>Romeo and Juliet</i>	117
<i>И. И. Чекалов</i>	
Шекспировский Генрих V наедине с собой	117
<i>Ivan I. Chekalov</i>	
Shakespeare's Henry V Alone with Himself	119
<i>М. А. Кротовская</i>	
Обратная метафора в «Гамлете» У. Шекспира	120
<i>Maria A. Krotovskaya</i>	
The Reverse Metaphor in W. Shakespeare's <i>Hamlet</i>	120
<i>А. И. Кузьмичев</i>	
Изменение отношения к Шекспиру как к классику английской литературы в XVIII в. на примере предисловий к изданиям, выпущенным семьей Тонсонов в 1709–1765 гг.: история одного аргумента	121
<i>Arseniy I. Kuzmichev</i>	
Transformations of Shakespeare's Literary Reputation in the 18th Century Based on the Prefaces to the Tonsons' Editions of Shakespeare: A History of an Argument	122

СЕМИНАР ЖУРНАЛА VALLA 124

М. В. Елифёрова, А. В. Титова
«Школа Венеры»: опыт перевода либертинского текста..... 124

Maria V. Eliferova, Anna V. Titova
The School of Venus: An Attempt at Translation of a Libertine Text 124

М. М. Фялко
«Во всем этом огромном колоссе не было и одной унции живой плоти»: розенкрейцерский образ из сатир Боккалини и «Крокодил» Сен-Мартена..... 125

Matvey M. Fialko
“In all this huge colossus there was not an ounce of living flesh”: Rosicrucian Images from Boccacini’s Satires and Saint-Martin’s *Crocodile*..... 126

Я. Ю. Старцев
Авторство «Любовных стансов королевы Наваррской»: опыт стилометрического анализа 127

Yaroslav Yu. Startsev
Authorship of the *Love Stanzas of the Queen of Navarre*: A Stylometric Analysis..... 129

В. С. Флорова
Метафора еды-любви в «Сонетах» Шекспира 130

Valeria S. Florova
The “Food-love” Metaphor in Shakespeare’s *Sonnets*..... 131

ШЕКСПИР В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ XIX–XXI ВВ. 133

Л. Л. Корнеева
«Ромео и Джульетта» и «эффект Вертера»: к проблеме интерпретации шекспировской трагедии 133

Lyudmila L. Kornieieva
Romeo and Juliet and the Werther Effect: On the Problem of Interpretation of the Shakespearean Tragedy 134

<i>Ф. Х. Исрапова</i> Театральная метафора Шекспира как выражение принципа «эстетического сократизма»	136
<i>Farida Kh. Israpova</i> Shakespeare's Theatrical Metaphor as an Expression of the Principle of "Aesthetic Socratism"	137
<i>А. А. Юрьев</i> «Борьба за престол» Хенрика Ибсена и исторические драмы Шекспира	139
<i>Andrey A. Yuriev</i> Henrik Ibsen's <i>The Pretenders</i> and Shakesperean Historical Dramas	139
<i>Е. А. Шевченко</i> Диккенс и викторианский Шекспир: формирование культа и приемы «присвоения» Барда	140
<i>Elizaveta A. Shevchenko</i> Charles Dickens and Victorian Shakespeare: Development of the Cult and Ways of Appropriation of the Bard's Image	141
<i>М. П. Кизима</i> Шекспир и становление современной американской драматургии: диалог с Шекспиром в творчестве Лилиан Хеллман.....	142
<i>Marina P. Kizima</i> Shakespeare and the Shaping of Modern American Drama: A Dialogue with Shakespeare in the Plays of Lillian Hellman.....	142
<i>Л. С. Артемьева</i> Шекспировские аллюзии в переводе-адаптации Б. Эндрюса драмы «Три сестры» А. П. Чехова.....	143
<i>Lyudmila S. Artemieva</i> Shakespearean Allusions in Benedict Andrews's Adaptation of Anton Chekhov's <i>Three Sisters</i>	143
<i>Е. Н. Шапинская</i> «Гамлет» в зеркале абсурда: пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» как опыт деконструкции	144

<i>Ekaterina N. Shapinskaya</i> <i>Hamlet in the Mirror of the Absurd: T. Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are Dead as an Experience in Deconstruction</i>	145
<i>М. В. Маркова</i> Титания в дирижабле: Шекспир и стимпанк.....	146
<i>Maria V. Markova</i> Titania Boarding an Airship: Shakespeare and Steampunk Culture.....	147
<i>Е. В. Тихомирова</i> Шекспировские мотивы в литературе фэнтези	148
<i>Olena V. Tykhomyrova</i> Shakespearean Motifs in Fantasy Fiction.....	149
<i>Д. В. Тябина</i> Образ Елизаветы I в культуре XX века	150
<i>Diana V. Tyabina</i> The Image of Elizabeth I in the 20th-century Culture	151
<i>С. П. Никольская</i> “Here’s snip and nip and cut and slish and slash”: понятие «разрез» в искусстве и дизайне	152
<i>Svetlana P. Nikolskaya</i> “Here’s snip and nip and cut and slish and slash”: Tailored Slits in Art and Design.....	154
IN MEMORIAM	
Валентина Александровна Ряполова (1940–2018).....	157
СВЕДЕНИЯ ОБ УЧАСТНИКАХ	159
CONFERENCE PARTICIPANTS	166

Научное издание

XXVII Международная научная конференция
«Шекспировские чтения 2018»
АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ
24–27 сентября 2018 г

27TH SHAKESPEARE
READINGS 2018
PAPER ABSTRACTS
September 24–27, 2018

Подписано в печать 18.09.2018 г. Формат 60×84 1/16
Печ. л. 9,75. Тираж 150 Заказ № 109.
Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии
Издательства Московского гуманитарного университета
111395, Москва, ул. Юности, 5.

