

XXVI ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

2016

400 лет

бессмертия поэта

Аннотации
докладов

26–29 сентября 2016 г.

Москва

НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ» РАН
Шекспировская комиссия

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА — ГИТИС

ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

XXVI ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016:
400 ЛЕТ БЕССМЕРТИЯ ПОЭТА
АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ
26–29 сентября 2016 г.



Конференция организована при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 16-04-14063г.

Москва
2016

ББК 83Ю3 (4 Вел)
Ш41

Ш41 XXVI Шекспировские чтения 2016 : 400 лет бессмертия поэта
(26th Shakespeare Readings 2016 : *400 Years of Immortality*) : Сб. аннотаций докладов. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2016. — 128 с.

Сборник аннотаций докладов Международной научной конференции «XXVI Шекспировские чтения 2016: 400 лет бессмертия поэта» (26th Shakespeare Readings 2016: *400 Years of Immortality*; Москва, 26–29 сентября 2016 г.).

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

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),
проект № 16-04-14063Г.

Редакционная коллегия:

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

ISBN 978-5-906822-93-2

© Шекспировская комиссия РАН, 2016.
© Московский гуманитарный университет, 2016.
© Авторы, 2016.



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

XXVI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016: 400 ЛЕТ БЕССМЕРТИЯ ПОЭТА»

В 2016 г. исполняется 400 лет со дня смерти Уильям Шекспира. 23 апреля ученые-филологи, искусствоведы, режиссеры, актеры, поклонники театра и любители поэзии во всем мире отметили эту памятную для мировой культуры дату. Интерес к наследию великого английского драматурга и поэта как никогда велик, во всем мире и в России выходят новые монографии о Шекспире, переводы его произведений, появляются новые постановки.

26–29 сентября 2016 г. Шекспировская комиссия РАН и Оргкомитет Международной научной конференции «Шекспировские чтения» отмечают 400-летие со дня смерти Шекспира масштабной шекспировской конференцией.

XXVI Международная научная конференция «Шекспировские чтения 2016: 400 лет бессмертия поэта» проводится Шекспировской комиссией при Научном совете «История мировой культуры» Российской академии наук и Московским гуманитарным университетом при участии Государственного института искусствознания (ГИИ), Российского университета театрального искусства — ГИТИС, Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (ПСТГУ), Русского отделения Международной академии наук (IAS, Австрия).

Международные научные конференции «Шекспировские чтения» проводятся по инициативе А. А. Аникста с 1976 г. В программах и сборниках Шекспировских чтений встречаются имена В. Г. Адмони, А. В. Бартошевича, И. Е. Верцмана, А. Т. Генюшаса, А. Н. Горбунова, Л. В. Дорофеевой, Н. Я. Дьяконовой, Н. А. Киасашвили, Г. М. Козинцева, Вл. А. Лукова, Н.Э. Микеладзе, А. Г. Образцовой, Л. А. Озерова, А. Т. Парфенова, Е. А. Первушиной, В. Р. Поплавского, И. С. Приходько, М. Г. Соколянского, И. Ф. Тайц, А. М. Финкеля, И. И. Чекалова, Е. Н. Чернозёмовой, В. Б. Шкловского, А. Л. Штейна, С. И. Юткевича и других видных отечественных деятелей науки и культуры. Сильной стороной российских «Шекспировских чтений» всегда был междисциплинарный подход: в ее работе участвовали филологи, театроведы, искусствоведы, культурологи и др. Эту традицию продолжили более ка-

мерные научные мероприятия — постоянно действующие семинары ИФПИ МосГУ, посвященные проблемам творчества Шекспира и развитию тезаурусного подхода: «Шекспировские штудии» (рук. Н. В. Захаров), «Тезаурусный анализ мировой культуры» (рук. Вал. А. Луков).

В каждой области гуманитарных наук разработаны собственные подходы к работе с литературным текстом, в том числе с 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 исчерпывающий ответ на вопросы о том, какую роль литературный текст играет в анализе истории и культуры шекспировской Англии и последующих эпох, вплоть до современности; в какой мере могут исследователи-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.

В конференции принимают участие исследователи творчества У. Шекспира, английской и мировой культуры XVI–XXI вв. из ведущих вузов России (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Российский государственный гуманитарный университет, Санкт-Петербургский государственный университет, Российский университет театрального искусства — ГИТИС, Государственный институт искусствознания, Казанский (Приволжский) федеральный университет, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Дальневосточный федеральный университет, Московский гуманитарный университет и др.), исследовательских институтов РАН, независимые исследователи, представители ведущих зарубежных вузов и исследовательских центров. Особенно полезным обсуждение междисциплинарных подходов может быть для студентов и аспирантов российских вузов, молодых ученых.

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

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

Гамлет у Льва Додина: прощание с иллюзией?

В апреле 2016 г. Малый драматический театр показал своего «Гамлета», «сочинение для сцены Льва Додина по Саксону Грамматику, Рафаэлю Холиншеду, Уильяму Шекспиру, Борису Пастернаку». Додин создает свободную композицию по разным источникам. В основе его интерпретации лежат размышления режиссера на тему пьесы, которую в России было принято сентиментализировать, исходя из прекраснодушного представления о ренессансном гуманизме и его судьбе. А главное — это размышления о мире, в котором все мы существуем. О гибели, о катастрофе, о гниении современной цивилизации сегодняшний постмодернистский театр обыкновенно говорит со злорадством, с желчной радостью, с каким-то мрачным ликованием. За этим же спектаклем стоит выношенная долгим опытом трагическая боль. Спектакль Додина — крик гамлетовского отчаяния и безнадежности.

Мир, созданный Львом Додиным вместе со сценографом Александром Боровским, являет собой стройплощадку с металлическими лесами, завешенными полиэтиленовой пленкой. Что, в конце концов, окажется, когда снимут леса и отбросят пленку? — Цивилизация, основанная на насилии и крови. Здание цивилизации стоит на кладбище. Туда, в отверстые провалы, в могильные рвы скидывают убитых, туда, кончая с собой, бросается в финале Гертруда.

Русская интеллигенция издавна привыкла видеть в Принце идеал и alter ego. Додин с болью расстается с этой десятилетиями выращенной высокой русской иллюзией, или тем, что кажется ему иллюзией. В этом Гамлете бьется ярость, фанатическая преданность отцу, чувство тождественности ему — при том, что старший Гамлет здесь мало чем отличен от Клавдия. Главное занятие этого яростного и почти не знающего сомнений принца Датского — неудержимый бег к власти. На этом пути он готов лить кровь. Но Додин не ставит пасквиль на Гамлета. Он вовсе не пытается бросить тень на поселившийся в нашем сознании светлый образ шекспировского героя. Спектакль с отчаянной горечью свидетельствует о том, что наш мир не

заслуживает Гамлета, каким мы привыкли его видеть и каким он написан у Шекспира.

Мы обращаемся к Шекспиру вряд ли только для того, чтобы узнать, как жили англичане на рубеже XVI–XVII вв. Мы обращаемся к нему прежде всего для того, чтобы понять самих себя и свое время, неприкрашенный облик которого показывают нам Лев Додин и его актеры.

Р. Морз

(Университет Париж VII им. Дени Дидро, Франция)

Заимствования, переделки, вдохновение: как адаптировали пьесу «Буря» в середине XX в.

У этого маленького доклада две задачи. Первая: рассмотреть значимость отдельных персонажей из популярных книг в качестве узнаваемых символов. Когда мы скажем «Калибан», практически все поймут, о ком это. Его можно рассматривать как действующее лицо пьесы или как персонажа, который вышел за границы произведения или появился в другом уже без упоминания источника, шекспировского сюжета и других персонажей пьесы. Для переделок не существует ограничений, их авторы могут сохранять только самые основные характеристики Калибана. Уже давно Роберт Браунинг написал поэму «Калибан о Сетевосе», размышление о божестве от имени персонажа Шекспира — раба с задатками поэтического вдохновения; а в литературах центральной Европы Калибана иногда используют совсем иначе, в политическом контексте. В Центральной Америке часто меняют местами статусы Калибана и Ариэля. А на уровне подлинного мастерства вдохновенной адаптации стоит книга У. Х. Одена «Море и зеркало», в которой стилизация под Генри Джеймса помогает переосмыслению образа поэта в качестве Создателя. У Одена Калибан оказывается побежденным и неожиданно напоминает Хитклиффа из «Грозового Перевала». В качестве поверженного бунтовщика Калибан получает дополнительные функции начинающего писателя, мучительно борющегося с ускользающим Словом и за само право Писательства, — элемент научной фантастики и темы контактов с инопланетянами (у фантаста Дж. Г. Балларда выработалась своя концепция образов Калибана и его матери Сикораксы), а также амбиции обретших независимость наций выйти из мрака незнания и печатать больше книг, чем старая Европа. В этом есть какое-то упрощение, но на качество книг оно не

влияет. В качестве примеров взяты произведения канадской писательницы Маргарет Лоренс и американки Глории Нейлор (надеюсь, новых для моей аудитории). Роман Маргарет Лоренс «Прорицатели» — одновременно актуальное политическое повествование и роман воспитания, а Нейлор использует приемы магического реализма, поэтому я их противопоставляю друг другу.

И. О. Шайтанов
(РГГУ, Москва)

Сонет как задача для переводчика: как переводить жанр?

Переводя Шекспира, русский поэт неизбежно оказывается стоящим перед всем комплексом проблем, требующих от него предельного напряжения языковых возможностей родного языка. Это относится не только к драматическим, но и к лирическим жанрам, и в первую очередь — к сонетам. В России, после того как С. Маршак сделал сонеты фактом русской поэзии и национального языка, они превратились в настоящий вызов для русских переводчиков, предполагающих, что им известны ошибки Маршака, но оказывающихся не в силах ни исправить его ошибки, ни повторить его успех. Проблема оказывается не в Маршаке, а в жанре, требующем осознанной стратегии в переводе. Маршак последовательно деформировал ренессансный жанр, найдя для него русский аналог — *романтический романс*. Пойти дальше Маршака, могло бы означать — восстановить природу оригинала. Шекспировские сонеты, впервые упомянутые как «сладчайшие» (1598), в действительности не были таковыми не только потому, что к этому времени небесная условность петраркизма, если и не была снижена до пародии, то была опущена на землю. Шекспир был в числе тех, кто изменил условность. Наследием петраркистской традиции был не только меняющийся язык любви, но и язык рефлексии, присущий самому сонетному жанру. Вместо аллегории, жанра преобладающего в средневековом мышлении, сонет утверждает иную речевую установку — на метафору, становящуюся новым средством рефлексии и риторики. Речевая новизна сонета дает ответ на вопрос, почему и каким образом эта условная форма в течение трех веков оставалась основным жанром европейской лирики. Сонет в поэтике, аналогично тому, как роман в прозаике, представил нового человека говорящим и рефлектирующим. Именно такое понимание жанровой традиции и конкретно

— сонетной формы — открывается в пространстве исторической поэтики. Эволюция шекспировского сонета подтверждает логику жанрового движения, все более последовательного стремящегося постичь душевную глубину, обозначенную словом *mind*, приобретающего силу ключевого слова в хронологически заключительной группе сонетов (104–126).

С. Д. Радлов

(Университетский издательский консорциум, Санкт-Петербург)

Переводчик как критик:

Осия Сорока о природе шекспировского воображения в эссе «Загадки Шекспира» (1998)

Не ставя перед собой цель подробного, и уж тем более, полного обзора многочисленных текстов и выступлений авторитетных отечественных мастеров, автор доклада попытается обозначить некоторые построения, обусловленные как индивидуальностью переводчика, так и обстоятельствами эпохи со своей эстетикой, языком, историческим опытом (на основе работ В. Левика, М. Лозинского, Б. Пастернака, А. Радловой, А. Финкеля и других известных переводчиков прошлых лет и наших дней).

Эссе «Загадки Шекспира», написанное за три года до ухода его автора из жизни — итоговый программный текст, содержащий редкое в своей открытости и доверительности по отношению к читателю описание «творческой кухни» Осии Петровича Сороки, выработанных им принципов и критериев оценки переводческого труда.

К 1998 г. — году написания эссе — О. П. Сорока уже завершил почти все свои основные работы — были изданы переводы прозы У. Фолкнера, О. Хаксли, М. Лаури, Ф. С. Фицджеральда, из десяти переведенных им шекспировских пьес незавершенной оставалась работа только над текстом «Ромео и Джульетты».

В докладе будут проанализированы две ключевые и взаимосвязанные идеи О. П. Сороки — о словотворческой стихии шекспировского текста и о материальности или, как формулирует сам переводчик, о «вещности» шекспировского воображения. В основе этих рассуждений — предложенный О. П. Сорокой разбор первой сцены четвертого акта «Макбета», а также перевод и трактовка шестой сцены четвертого акта «Короля Лира».

Автор доклада попытается также наметить тему возможного диалога между переводчиком и (или) комментатором текста, с одной стороны, и режиссером спектакля, с другой стороны. Этот ракурс представляется в данном случае вполне естественным, по той причине, что разбор названных выше сцен О. П. Сорокой оказывается за пределами филологического комментария, приближаясь скорее к режиссерской экспликации, описанию замысла спектакля. Этот взгляд переводчика на шекспировский (и, в известной мере, собственный) текст, по мнению докладчика, было бы интересно соотнести с британской традицией комментария к пьесе, содержащего варианты мизансцен и иных сценических решений.

Достаточный материал для подобного сравнительного анализа содержится, в частности, в хорошо известном издании «Короля Лира» (Shakespeare, 2014).

В докладе будут процитированы фрагменты из ранее неопубликованных материалов, хранящихся в архиве О. П. Сороки и любезно предоставленных его дочерью, Е. А. Волковой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Shakespeare, W. (2014) *King Lear* / ed. by R. A. Foakes. L. : Bloomsbury. xvii, 437 p. (The Arden Shakespeare).

*Д. А. Иванов
(МГУ, Москва)*

Драматические жанры на сцене шекспировского театра: формирование зрительских ожиданий*

В конце XVI — начале XVII вв. в Англии у театральной публики, актеров и ученых знатоков существовали довольно смешанные представления о драматических жанрах. Неоклассические теории жанра сочетались и причудливо переплетались с театральной практикой, ориентированной на вкусы самого широкого круга зрителей, среди которых было немало людей неученых и даже неграмотных. В этих условиях именно театры, и театр Шекспира в первую очередь, должны были взять на себя труд по формированию жанровых представлений и ожиданий аудитории. Воспитание жанрового вкуса у зрителей было на руку актерам (в отличие от ученых критиков), поскольку

* В основу доклада положены наблюдения и выводы из следующей статьи: Gurr, 2011.

позволяло театральным коллективам свободно экспериментировать с жанровыми условностями в расчете на понимающий отклик публики. Судить о том, как это происходило в действительности, мы можем по редким экскурсам в жанровые теории, сохранившимся в текстах дошедших до нас пьес. Один из наиболее известных фрагментов такого рода — первая сцена первого акта анонимной пьесы «Предостережение честным женщинам» (*A Warning for Fair Women*, опубл. 1599, приписывается авторству Томаса Хейвуда), в которой на сцену выходят персонифицированные Трагедия (Мельпомена), Комедия и Историческая Хроника. Они обсуждают сложившиеся отношения между жанрами, и Трагедия обещает зрителям новинку — «документальное» представление об убийстве богатого горожанина, действительно имевшем место в Лондоне и зафиксированном в «Хронике» Рафаэля Холлиншеда. Учитывая, что эту пьесу ставила шекспировская труппа «Слуги лорда-камергера», налицо своеобразный конфликт драматургических концепций: Мельпомена из «Предостережения» с бранью прогоняет со сцены Комедию и Историческую Хронику, т. е. именно те жанры, которыми в 1590-е гг. прославился Шекспир как драматург. Попутно в первой сцене из «Предостережения» явным образом указывается на связь между представлением в жанре трагедии и черными занавесями, которыми убрана сцена, — получается, что у английских актеров 1590-х гг. было в обычае сигнализировать зрителям, даже неграмотным (а возможно, прежде всего именно неграмотным), о жанровом характере пьесы, которую им предстоит смотреть. Подобная практика, как указывает британский театровед Э. Гарр, должна была прекратиться к 1607 г., когда Шекспир и Джон Флетчер взялись за сочинение пьес нового жанра — трагикомедии («Перикл», «Филастр» и др.), в котором развязка пьесы должна была оставаться неизвестной зрителям вплоть до самого финала. При этом издатели пьес в 1590-е гг. оставались равнодушны к вопросу об их жанровом характере: более или менее регулярно указывать жанровую принадлежность публикуемых пьес в Англии стали не ранее 1630 г., а обязательным правилом это сделалось лишь к 1640 г. В целом этот пример говорит о том, что, во-первых, при отсутствии широкого теоретического интереса публики к драматическим жанрам она все же имела ясное представление о различных жанровых категориях, причем проводниками этого знания были актеры, преследовавшие собственные практические, а отнюдь не академические, цели; во-вторых, жанры в шекспировскую эпоху были категориями крайне подвижными, формировавшимися

буквально «на ходу», в острой конкурентной борьбе: если сперва зрителей следовало приучить к особенностям определенного жанра, то затем драматурги смело могли играть на зрительских ожиданиях, исполняя или не исполняя их в соответствии с собственными творческими задачами.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Gurr, A. (2011) “The stage is hung with black”: Genre and the Trappings of Stagecraft in Shakespearean Tragedy // *Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies* / ed. by A. R. Guneratne. N. Y. : Palgrave Macmillan. P. 67–82. DOI: [10.1057/9781137010353_4](https://doi.org/10.1057/9781137010353_4)

С. Чаудхури

(Университет Кальяни, Индия)

Прославление через разрушение: межкультурное освоение трагедии «Макбет» в Бенгалии

«Прославление через разрушение» звучит похоже на «казнь через повешение». Такая параллель приходит на ум, когда вспоминаешь уже ставшее знаменитым рассуждение Денниса Кеннеди о Шекспире в иноязычных культурах: «Почти с самого возникновения представления о Шекспире как о лучшем английском драматурге существуют имиджи Шекспира на других языках, весьма мало связанные с английским образом и часто противоречащие ему». Для нас имеет смысл начать рассмотрение параллельных Шекспиров с трагедии «Макбет», самой популярной в британской колонии Бенгалии до 1947 г. и в постколониальный период.

В нашем докладе мы рассматриваем некоторые педагогические трактовки, адаптации, театральные постановки и критические отзывы, созданные в течение 1874–2012 гг. Мы доказали, что вместо логично предсказуемого насаждения мнений о Шекспире колонизаторами и затем их преемниками интерес бенгальцев к «Макбету» всегда был неоднороден и отнюдь не раболопен.

Наоборот, и пьеса, и ее автор оказались вовлечены в протестные дискуссии этих бурных времен, и парадоксально то, что все стороны конфликтов активно использовали материал пьесы. Подрывная деятельность и коллаборационизм с властями Британской Индии, национально-освободительная борьба и шовинистические декларации членов Хиндутвы, критика западной агрессии и изменение гендерных ролей, — во всех этих случаях

участники споров апеллировали к «Макбету». Постоянное присутствие трагедии в межкультурном обмене (со знаком плюс или под гул критики) подтверждает неоднозначность ее и, разумеется, самого Шекспира, в формировании бенгальского национального сознания.

Такая межкультурная ассимиляция непрерывно генерирует новые смыслы и применения, хотя в них присутствует доля разрушительного. Но «прославление» вечно актуального Шекспира возможно, в том числе, и таким путем.

С. Райл

(Сплитский университет, Хорватия)

«Макбет» и язык ужаса

Данный доклад посвящен теме ужасного и типографической игре в трагедии «Макбет». Мы провели информационные «раскопки» в тематике ужаса, в том виде, как она оформлялась в начале XVII в. (печатный пресс служил информационным средством, которое и привело к современным возможностям трактовки ужасов). Именно так до широких масс дошла история Порохового заговора (возможно, это был первый подобный случай в истории). Мы также находим в тексте «Макбета» использование омонимов в каламбурном ключе (наиболее частая — замена буквы “е” на “а”) — что-то подобное дифферансу (различению) в современной философии (Деррида). Наша гипотеза заключается в том, что, акцентируя внимание на печатном знаке — букве, автор трагедии вступает в игру, противодействует, переводит в эстетическую плоскость всеобщее увлечение стандартным техническим средством распространения информации — печатным станком Гутенберга, а также тогдашние политические реформы, субъективные и непоследовательные, и, прежде всего, эксплуатацию ужаса в политической жизни. Мы показываем, как повторяющиеся в речи различных персонажей графемные каламбуры (пример — письма, которые, по словам леди Макбет, «перенесли ее в грядущее») составляют новое средство поэтики для печатного шрифта, сознательное дробление речи на буквы как особая реакция на современную технологию типографской печати. Прибегая к этому приему, Шекспир добивается того, что поэтика печатного текста едко эстетизирует официальные тексты об ужасном, бытовавшие во время правления короля Якова I.

ШЕКСПИР В МУЗЫКЕ

С. П. Никольская
(ННГАСУ, Нижний Новгород)

Предметный мир эпохи Шекспира: попытка классификации через образы современного дизайна

Вторая половина XVI — начало XVII в. в Англии — период, который называют эпохой Шекспира — время, когда появляются важные изменения в предметах, окружающих человека, их диапазон расширяется, отношение к ним трансформируется.

В докладе предлагается к традиционным системам типологии предметов добавить классификацию, «подсказанную» объектами современного дизайна.

Способы (С) описания предметного мира сложились достаточно давно. Традиционные системы классификации (К) хорошо известны.

Если изложить схематично, то выглядят они следующим образом.

Вариант первый:

(С) Исторический контекст — Сфера человеческой деятельности (образ жизни) — Факты, события — Источники (документы) — Вещи (см.: Бартон, 2005)

В данном случае в основе классификации (К) предметного мира — **человек** (принадлежащий тому или иному социальному слою) и сферы его потребностей:

- предметы обихода;
- одежда и костюм;
- средства передвижения;
- предметы роскоши;
- предметы профессиональной деятельности;

и т. п.

Вариант второй:

(С) Текст Шекспира — Слово (термин) — Вещь (или поиск аналога) — Смысловой контекст (в период появления) — Смысловая интерпретация (наши дни) (см.: Richardson, 2011).

В этом случае классификации (К) подвергаются **обозначения** предметов (в словах и фразах персонажей произведений Шекспира), создающие

специфические группы и сигнализирующие о смыслах, выходящих за рамки прямого значения:

- одевания и переодевания (dressing and cross-dressing);
 - домашнее хозяйство, убранство и обстановка жилого пространства (household, rooms and spaces within);
 - приватные предметы (personal possession);
 - пиры и торжества (banquet and celebration);
- и т. п.

Вариант третий:

(С) Вещь — Место или обстоятельства происхождения — Условия бытования (эпоха) — Интерпретация (в настоящее время) (см.: MacGregor, 2014).

На этот раз классифицируются (К) параметры **конкретного предмета** (памятника искусства или материальной культуры) в целях максимального проникновения в контекст эпохи:

- функции («тогда» и сейчас);
 - форма (и диапазон существующих аналогов);
 - материалы и технологии как показатель статуса и образа жизни хозяина;
 - условия и места использования;
- и т. п.

В настоящее время, используя опыт не одного поколения исследователей, можно проследить и классифицировать предметный мир человека от рождения до кончины. Можно рассмотреть предметный мир «елизаветинцев». Или предпринять подробное описание специфических классификаций, например, типологии архитектуры эпохи Тюдоров.

Цель подобных исследований — понимание смысла вещи, функционирующей в сегодняшней действительности. Ведь при том, что форма предмета может казаться знакомой (традиционной), его смысл и сам процесс использования, благодаря дизайну, может значительно меняться.

В качестве подтверждения этой мысли можно рассмотреть несколько предметов современного дизайна, проекты которых были созданы под впечатлением от эпохи Шекспира.

Столовый прибор Nouveau Tudor (три тарелки, миска, блюдце, чашка, вилка, ложка, нож), 2009, CASTARA Design Ltd, Лондон.

Дизайн: Хадине Кимберли Хан-Паркинсон (Khadine Kimberly Khan-Parkinson), p. 1981.

Проект, вдохновленный тюдоровской архитектурой, основан на совмещении традиционных методов формообразования с новейшей технологией производства. Вилка, ложка и нож имеют фарфоровые ручки, изготовленные с помощью 3D печати. Блюда декорированы цифровым орнаментом, нанесенным по трафарету вручную.

Данный объект заставляет обратиться к памятникам английской архитектуры XVI в. Прежде всего, к такой особенности «фахверковых» каркасных сооружений тюдоровской эпохи, как фактурность фасадов. Этого эффекта выпуклостей и старалась добиться дизайнер, применяя 3D печать. Орнаменты объектов Nouveau Tudor характеризуются «угловатостью и обилием острых углов», а также «пристрастием к перпендикулярности», а эти слова Н. Певзнер использует в анализе английской архитектуры XVI и предшествующих ему веков (Певзнер, 2004: 112, 141–142).

Фактурность предметного мира — и в прямом и в переносном смысле этого слова — проявляется в эпоху Шекспира повсюду, привнося вместе с новыми тактильными ощущениями, новые знания.

В этом отношении можно обратиться к отпечаткам — гравюрам, функции которых в эпоху Шекспира значительно расширились. Эта тема становится чрезвычайно интересной (не только специалистам), если рассмотреть ее с точки зрения современного графического дизайна и озадачиться вопросом: а каким был диапазон полиграфической продукции во времена Шекспира?

Фактурность — особое качество тканей и костюма той эпохи. Именно оно вдохновляет фэшн-дизайнеров Сару Джейн Бёртон (Sarah Jane Burton, p. 1974) и Гарета Пью (Gareth Pugh, p. 1981).

Анализируя их проекты, невозможно не обратить внимания на подачу поверхностей. Они разрываются, заворачиваются, переламываются, и в этих приемах также ощущается дух шекспировской эпохи. Овеществлением этого тезиса является воротник «раф», с ним ассоциируется именно время Шекспира, так как к концу 1610-х гг. мода на подобные воротники уходит. Образ воротника «раф» можно распознать в современных предметах, например, в кресле Peacock Chair, 2009, Cappellini, дизайн: Дрор Беншетрит (Dror Benshetrit), p. 1977.

Попытка образной интерпретации проектов современного дизайна с целью определить степень ассоциативной связи с эпохой Шекспира — это тот способ описания предметов (С), который позволит предложить классификацию (К) тех **художественных качеств** предметов (см. рис. 1), которые делают их привлекательными вот уже 400 лет.

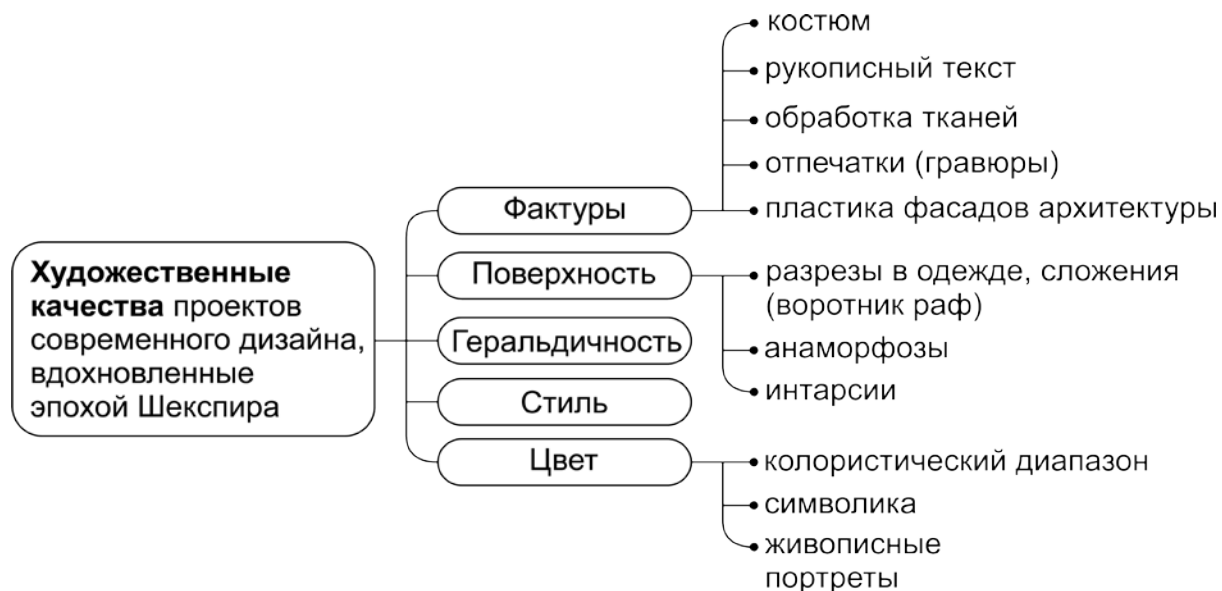


Рис. 1. Дизайн: Е. В. Пчелкин.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бартон, Э. (2005) Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира / пер. с англ. С. С. Смольняковой. М. : Молодая гвардия. 243, [13] с.: ил. (Сер.: Живая история: повседневная жизнь человечества).

Певзнер, Н. (2004) Английское в английском искусстве / пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой. СПб. : Азбука-классика. 320 с. (Сер.: Художник и знаток).

MacGregor, N. (2014) Shakespeare's Restless World: An Unexpected History in Twenty Objects. L. : Penguin Books. xvii, 216 p.

Richardson, C. (2011) Shakespeare and Material Culture. Oxford ; N. Y. : Oxford University Press. xii, 221 p.

*А. М. Королёва
(Shakespeare. The Books, Москва)*

**Одно необычное издание Шекспира:
от спектакля к билингвальной книге с иллюстрациями**

В 2013 г. художественный руководитель Королевской шекспировской труппы Грегори Доран поставил в Стратфорде-на-Эйвоне «Ричарда II» с Дэвидом Теннантом в главной роли. В 2014 г. запись спектакля показали в кинотеатрах России. Это расширило аудиторию спектакля до сотен тысяч людей и сделало возможным наш проект: хотя многие из нас ездили в Британию, чтобы посмотреть живой спектакль, без записи наша книга не получила бы такой поддержки.

Мы с помощью краудфандинга издали единственную в своем роде книгу — режиссерскую версию пьесы с иллюстрациями по спектаклю Дорана, на двух языках, с иллюстрациями и комментариями. Книга получила высочайшие отзывы профессиональных издателей, театральных критиков, актеров и режиссеров. Так как проект оказался не только очень красивым, но в высшей степени образовательным, мы решили не останавливаться и издали в прошлом году двухтомник «Гамлета» в том же стиле.

*М. А. Бурова
(РАЖВиЗ Ильи Глазунова, Москва)*

Иллюстрации Саввы Бродского к произведениям Шекспира

Шекспировские произведения занимают важное место не только в литературном, театральном мире, но и в художественно-изобразительном, большую часть работ которого представляют иллюстрации. Одним из талантливейших русских иллюстраторов, создавший иллюстрации к трагедиям У. Шекспира «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» (1975–1979), а также к некоторым сонетам великого английского драматурга, является художник-график Савва Григорьевич Бродский (1923–1982).

Работы Саввы Бродского уникальны. Благодаря навыкам архитектурного изображения, полученным при обучении в Московском архитектурном институте, художник создал сложное, захватывающее зрителей пространство. Композиция расположения объектов в произведениях Бродского напоминает читателю о том, что действие прежде всего происходит на

сцене. Это пространство не только театральной сцены — театра жизни. Можно сказать, что в графике Бродский проиллюстрировал ставшее хрестоматийным изречение драматурга: «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры».

О произведениях Саввы Бродского нельзя сказать, что они созданы по типу книжной иллюстрации — это, скорее, театральные эскизы. Сам художник так говорил о себе: «...я почувствовал себя в некотором роде театральным режиссером» (Бродский, 1981: 27). О креативном процессе художник так вспоминал: «Я стремился расположить персонажей и символы их деяний и натур по принципу театральной мизансцены, когда публике видны сразу все действующие лица, но одни из них выступают на первый план, в круг, очерченный светом, а другие плавно удаляются в тень...» (там же).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Бродский, С. (1981) Перед зеркалом // Смена. № 20. С. 20–21, 27.

Е. Н. Шапинская
(Институт Наследия, Москва)

«Гамлет» на оперной сцене: грани интерпретации

Обращение к шекспировскому «Гамлету» может показаться попыткой вторгнуться в пространство шекспироведов, изученное до малейшей детали, пестрящее знаменитыми именами историков литературы и театроведов. Тем не менее, есть несколько причин, по которым мы обращаемся к «Гамлету». Во-первых, шекспировская трагедия пронизана бесконечным множеством смыслов, которые рождаются в новых контекстах, расширяя до беспредельности концептосферу «Гамлета». Во-вторых, мы обращаемся к переложению трагедии на язык оперы, культурной формы, сочетающей в себе вербальные и музыкальные элементы. Наконец, анализ оперы Амбруаза Тома «Гамлет» в ее современных интерпретациях говорит нам о тех смыслах, которые выходят на первый план в сложном палимпсесте, который представляет собой опера, написанная на сюжет английского классика французским композитором и реифицированная как сценическое действие в глобализованном пространстве современного оперного театра.

Трагедия Шекспира «Гамлет» стала источником вдохновения для многих композиторов прошлого и настоящего. Среди оперных интерпретаций шедевра Шекспира наиболее известным является опера французского ком-

позитора XIX в. А. Тома «Гамлет», которая ставится и на современной оперной сцене. Премьера оперы состоялась в Париже, в Императорской академии музыки, 9 марта 1868 г. Проблема адаптации литературного первоисточника к оперному языку, создания адекватного либретто, всегда была одной из основных в процессе перевода одной культурной формы на язык другой. В данном случае сюжет шекспировской трагедии был не только упрощен, но и модифицирован, что в особенности отразилось на образе главного героя. В связи с этим ставится ряд проблем, связанных с интерпретацией классических произведений в различных культурных контекстах: трансляция культурной формы, трансформация нарративных схем, влияние социокультурных доминант эпохи на создание культурного текста, интерпретативная цепочка в создании репрезентаций классики. История создания и сценической жизни оперы французского композитора становится отправным пунктом последующих интерпретаций сюжета и образов героев, которые образуют пространство палимпсеста, характерное для современной художественной культуры.

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

Лейтмотивы в балете С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

Балет С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» можно считать одним из самых известных музыкальных произведений на сюжет У. Шекспира. Известности и успеху балета способствовало в том числе система лейтмотивов, получившая распространение, прежде всего, в музыкальных драмах Р. Вагнера. Распространение системы лейтмотивов в XX в. связывают преимущественно с киномузыкой, например, в «Звездных войнах» Дж. Лукаса и «Властелине колец» П. Джексона. В голливудском фильме «Ромео + Джульетта» Б. Лурмана присутствуют заметные отсылки к опере Р. Вагнера «Тристан и Изольда». В балетах лейтмотивы не обладали столь заметным значением, поэтому новизна приема лейтмотива у Прокофьева обуславливает изучение лейтмотивов в балете «Ромео и Джульетта», так же как и важность лейтмотива в творчестве С. С. Прокофьева, что проявляется даже в его симфонической сказке для детей «Петя и волк». В то же время, в отличие от оперы и фильма, в которых речь служит частью произведения, балет основан на языке танца. Это обстоятельство позволяет утверждать, что в балете лейтмотив

обладает большей важностью для понимания действия. В исследовании будут проанализированы основные лейтмотивы «Ромео и Джульетты» и их включение в систему музыки к балету, использование на протяжении всего произведения и значение лейтмотива для выражения замысла Шекспира. Основные лейтмотивы, на которых будет сосредоточено внимание, представлены мотивами главных персонажей, тремя мотивами Джульетты, двумя мотивами Ромео, темами рыцарей, Кормилицы, Меркуцио и Лоренцо. Лейтмотивы обозначают в балете и важные для драматургии произведения понятия: любви, клятвы, вражды. В целом лейтмотивы сформировали дополнительную знаковую систему к символике «Ромео и Джульетты», что позволило создать балетный спектакль, в котором повествовательная часть драмы Шекспира представлена не менее ярко, чем музыка и хореография.

Я. А. Кабалевская
(МГК им. П. И. Чайковского, Москва)

**«Буря» Шекспира в русской музыке и уникальная судьба
забытой рукописи А. Алябьева**

Данный доклад посвящен музыкальным интерпретациям одной из последних пьес Шекспира «Буря» в русском музыкальном искусстве и опыту воссоздания и постановки неопубликованной оперы «Буря» российского композитора-классика XIX в. А. А. Алябьева. Мировая премьера осуществлена силами Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и состоялась в год 450-летия со дня рождения Шекспира (2014), который совпал с Перекрестным годом «Россия — Великобритания» и Годом культуры в России.

Эта опера стала одним из самых ранних музыкальных обращений к «Буре» в России. Рукопись оперы, которая хранится во Всероссийском музейном объединении имени М. И. Глинки, представляет большую ценность и как исторический документ, и как музыкальный архивный материал.

Среди других обращений к «Буре» в России — знаменитая симфоническая фантазия П. И. Чайковского, ставшая одним из самых романтических сочинений композитора благодаря яркости образов, картинной изобразительности музыки, оригинальной форме и разнообразию в использовании оркестровых тембровых красок.

Значительный интерес также представляет спектакль «Буря», поставленный выдающимся режиссером А. П. Ленским в 1905 г. в Малом театре. Музыка к спектаклю создал А. С. Аренский, а музыкальные репетиции проходили под руководством С. И. Танеева.

Воплощение «Бури» в музыкальном искусстве столь же своеобразно, как и феномен самой драмы. Понимание пьесы и её интерпретация в музыке прошли большой путь эволюции. Эта эволюция свидетельствует о том, что жизнь «Бури» в музыкальном искусстве продолжается, её сюжет не хранится в музейной неприкосновенности, а живёт, преображаясь вместе с искусством.

И. В. Коженова
(МГК им. П. И. Чайковского, Москва)

Из истории несозданной оперы Верди («Король Лир»)

На протяжении более чем полувековой деятельности Верди опера в его творчестве прошла большой путь. У композитора сложилась стройная система преобразования и реформирования музыкального театра, о чем свидетельствуют как его произведения, так и обширное эпистолярное наследие. Особое место в этой системе принадлежит драматургии Шекспира. «Я предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям, не исключая даже древних греков», — утверждал Верди.

Между тем, написав 24 оперы из 26-ти (кроме «Отелло» и «Фальстафа»), достигнув 70-летнего возраста, композитор лишь раз воплотил шекспировский сюжет — в 10-й опере «Макбет». Дело в том, что шекспировская многоплановая драматургия ставит трудные, порой неразрешимые задачи при ее переработке в оперное либретто, она совсем не совпадает с оперными канонами и архетипами.

В этой связи значительный интерес представляет обращение композитора к драме «Король Лир». («Слишком сильный сюжет со слишком смелыми и новыми формами», — определяет Верди.) Этот замысел занимал его целых семь лет (!), ему посвящен большой и содержательный корпус писем.

Их рассмотрение предоставляет уникальную возможность наблюдать ход творческого процесса Верди, осмыслить его художественные принципы и те задачи, которые он ставит перед музыкальным театром, его понимание проблемы «опера и драма». Неосуществленный замысел многое сообщает о

великом оперном Мастере и имеет важное этапное значение в его творчестве.

*Н. А. Копылова, Г. А. Яруллина
(УГИИ, Уфа)*

О функциях инструментальной музыки в трагедии Шекспира «Король Лир»

В трагедии Шекспира «Король Лир» инструментальная музыка — неотъемлемый «участник» действия. Она многократно упоминается в тексте пьесы: звучит во время королевских церемоний, выступает средством лечебной терапии, сопровождает военные действия, провожает в последний путь. Каждый из указанных типов музыки выполняет определенные сценические функции, отвечая «детально разработанной инструментально-сценической семантике» театральной музыки того времени (И. И. Соллертинский). Не менее важной является взаимосвязь музыки с драматургической линией главного героя, что до настоящего времени не попадало в поле внимания отечественных исследователей. Возникая в контексте различных сюжетных ситуаций, музыка становится своеобразным зеркалом динамики конфликта и духовной эволюции Лира.

Музыка церемониальная представлена сигналами трубы и рога за сценой, согласно дворцовому этикету предвещающими выход высокопоставленных особ и возвещающими о торжественных событиях (I, 1; I, 4; II, 4). Их появление в первых двух актах пьесы совпадает с «королевским» этапом судьбы Лира: разделив владение между дочерьми, он продолжает ощущать себя королем.

Музыка целебная встречается в сцене пребывания Лира во французском лагере (IV, 7). Ремарка указывает: «Лир спит на постели. Играет тихая музыка» (пер. Б. Л. Пастернака). «Тихая музыка» здесь служит средством исцеления больного и драматургически отмечает момент обретения героем нового духовного статуса личности.

Музыка военная звучит в ситуациях битв и поединков (ремарки и реплики о звуках трубы и барабана — V, 1; V, 2; V, 3). Возникая в последнем акте вне прямых упоминаний образа Лира, она знаменует перевод конфликта в политическую плоскость: привлечение военной силы как агрессивного средства достижения цели (война Франции и Британии).

Музыка траурная обозначена в финальной ремарке — «похоронный марш» (V, 3). Ее можно интерпретировать не только с точки зрения сценической функции (траурный марш на смерть героя), но и как символ катастрофы-развязки: по сути, кончина Лира — это акт признания непримиримости с окружающей действительностью, когда невозможно оставаться королем в мире «бездомных, нагих горемык» (III, 4).

Таким образом, функции инструментальной музыки в трагедии «Король Лир» не исчерпываются соответствием сюжетным ситуациям, но и отвечают художественным задачам драматургического уровня.

Г. А. Яруллина
(УГИИ, Уфа)

**Музыкальная шекспириана
в трудах советских и российских исследователей:
актуальность, проблематика, методология**

Музыкальная шекспириана, как феномен интерпретации шекспировского наследия в композиторском творчестве, имеет не только длительную историю, но и более чем полувековую традицию исследования советскими и российскими учеными. Обратиться к изучению последней побуждает как неослабевающий интерес к Шекспиру и его рецепции в искусстве последующих эпох, так и заметная актуализация темы «Шекспир в музыке» в отечественном искусствознании последних лет.

В советском музыковедении выделяются три этапа в исследовании этого вопроса. Первые два были инициированы шекспировскими юбилеями. Постановку проблемы осуществил И. И. Соллертинский в блестящем эссе «Шекспир и мировая музыка» (1939). Идеи получили развитие в изданных спустя четверть века сборнике «Шекспир и музыка», статьях Ю. А. Кремлева «Шекспир в музыке» и Т. Н. Ливановой «Шекспир и музыка» и др. К этому же десятилетию относится единственная отечественная монография по музыкальной шекспириане «Оперы Верди на сюжеты Шекспира» Г. Ш. Орджоникидзе (1967). Отметим, что в работах 1960-х гг. обозначен круг основных научных аспектов и методологических подходов, сохранивших актуальность и в исследованиях следующего периода (1970–1980).

Специфика исследований советских музыковедов нацелена, с одной стороны, на систематизацию и оценку музыкальных сочинений с точки зре-

ния художественной ценности, особенностей интерпретации первоисточника, с другой — отражает поиск адекватных поэтологических категорий сравнительного анализа разного типа текстов. Симптоматичными для идеологического контекста того времени выглядят попытки сформулировать суть шекспировского метода с привлечением категорий народности и реализма. Наряду с этим обнаруживается тенденция внедрения ряда специальных терминов, таких как «шекспиризация», «шекспиризирование», «шекспиризирующий», «дешекспиризация», «шекспирианство».

В работах российских ученых (1990–2010), наряду с приверженностью научным традициям, в фокус исследовательского внимания попадают новые аспекты. В большинстве случаев они продиктованы обращением к ранее неизученному музыкальному материалу — сочинениям рубежа XX–XXI вв., либо заново открытым сочинениям прошлого. Наряду с этим осуществляется поиск и апробация новых методологических подходов с целью рассмотреть, казалось бы, хорошо изученные явления с новых научных позиций (труды И. А. Бродовой, Л. В. Гавриловой, Б. Н. Гайдина, Е. Н. Шапинской, Г. А. Яруллиной и др.). Наконец, новым типом источников выступают электронные ресурсы, в числе которых Электронная энциклопедия «Мир Шекспира».

*М. Р. Залаутдинова, Г. А. Яруллина
(УГИИ, Уфа)*

О чем говорят музыкальные инструменты в трагедии Шекспира «Гамлет»

Среди встречающихся в трагедии Шекспира «Гамлет» музыкальных явлений и аналогий особого внимания заслуживают музыкальные инструменты. Они прочитываются в авторских ремарках и репликах персонажей, выступают в качестве сценических эффектов и образных метафор, сообщают зрителю подтекст действия. К таким многозначно трактованным музыкальным инструментам относятся труба (trumpet), флейта (recorder, pipe), гобой (hautboy).

Трубы — неотъемлемый атрибут дворцовой жизни. Они оповещают о выходе короля и королевы (I, 2; II, 2; III, 2), а также маркируют пространство парадного зала, в котором происходит почти половина всего действия пьесы (А. Чернов). Помимо этого трубные фанфары, сопровождаемые пу-

шечными выстрелами, указывают на датский обычай отмечать соответствующими сигналами заздравные кубки (I, 4; V, 2) и одновременно становятся средством негативной характеристики Клавдия, который, со слов Гамлета, «тешится и кутит, // За здоровье пьет и кружит в бурном плясе» (пер. М. Лозинского — I, 4). Иное значение труб обнаруживается в сцене погребения Офелии, где Первый священник упоминает библейские «трубы суда» (V, 1).

Флейты встречаются в сцене Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном (III, 2), создавая многозначное смысловое поле. С одной стороны, герой сравнивает себя с флейтой (pipe), на которой пытаются играть мнимые друзья. С другой — возможный перевод слова “recorder” не только как «флейта», но и «записывающий» (т. е. «доносящий») позволяет в контексте сюжетной ситуации сравнить с флейтами/доносчиками Розенкранца и Гильденстерна.

Гобои упоминаются в тексте однократно: их звучание предваряет пантомиму в «сцене мышеловки» (III, 2), что соответствует принятой в те времена традиции сопровождения гобоями шуточных эпизодов. Однако здесь обнаруживается еще одно значение, которым эти музыкальные инструменты наделены в других пьесах Шекспира — «сопровождение персонажей, обреченных на смерть» (И. Бродова). В «Гамлете» смерть настигает не только героя пантомимы, но и позднее зрителей, наблюдающих спектакль — Полония, Офелию, Лаэрта, Гертрудю, Клавдия, Гамлета.

Таким образом, как можно убедиться, каждый музыкальный инструмент в трагедии «Гамлет» так или иначе, символизирует мир Эльсинора с его приверженностью внешней атрибутике (трубы), низкими моральными ценностями (флейты), трагической иронией бытия (гобои).

СЕМИНАР К 150-ЛЕТИЮ АБИ ВАРБУРГА

В. А. Мусвик

(Европейский гуманитарный университет, Вильнюс, Литва)

Аби Варбург, Ренессанс и шекспировские исследования

Идеи Аби Варбурга, основателя междисциплинарной школы исследований Ренессанса, об иконологии, «переселении» античных образов и культурной памяти оказали большое влияние на работы о шекспировской Англии. Однако интересы «шекспировского» и «варбургского» сообществ пересекаются не очень часто. Наследием Шекспира, особенно в отечественной традиции, занимаются в основном литературоведы, театроведы и переводчики, Варбурга активно осваивают историки искусства и исследователи визуальной культуры. В докладе на примере конкретных case studies будут показаны возможные современные подходы к использованию методологии Варбурга для изучения Шекспира и елизаветинской культуры в целом. Во-первых, это работа с концепцией иконографии. Во-вторых, это теории памяти и психоистории искусства. В-третьих, это идеи коллективных целостностей и ценностей — сообщества, атласа, архива, библиотеки. Однако помимо конкретных точек пересечения методологий и использования варбургских архивов есть базовый вопрос, который занимает сейчас исследователей наследия Варбурга и мог бы быть обсужден в связи с изучением Шекспира. «Изобретенную» Варбургом и его современниками идею Ренессанса многие исследователи считают тесно связанной с конкретным временем их возникновения в эпоху становления модерности. Имеет ли отношение идея о Возрождении как эпохе свободы духа и рождения великих гениев к нашему времени «постпостмодерна»?

*И. И. Лисович
(МосГУ, Москва)*

Шекспир. Варбург и зеркало: границы познания визуального*

В творчестве У. Шекспира, как и в искусстве эпохи Возрождения, зеркало является одним из устойчивых образов. Оно часто приобретает свойства фетиша, когда неодушевленный предмет становится субъектом человеческих отношений; более того, он не просто включен в коммуникацию, а подчиняет себе, замещая собой суть эротического влечения, веры и социальных отношений. Зеркало в текстах Шекспира осмысливается в широком диапазоне — от магической власти и неоплатонических коннотаций, осмысления законов перспективы и проекции до эротизации и вуайеризма. Но, так или иначе, зеркало оказывается посредником между чувством (зрением), пониманием и познанием.

Культурной основой для этого явления стали несколько традиций: символизация, аллегоризм, иконографическая традиция и культ святых в христианстве; внимание к визуальности и предметному миру, открывающемуся зрению ученых; эвфемизация любовных практик и эротических желаний; развитие жанра эмблемы и кончетти. Можно выделить несколько коннотаций зеркала: зеркало как отражение, зеркало как подобие и зеркало как проекция, в том числе и во времени. Поэтому зеркало амбивалентно, оно может как отражать видимость, вещь в ее визуальной целостности, так и улавливать, захватывать суть (как это показано в сцене наставления актеров Гамлетом).

Зеркало у Ф. Петрарки, М. Фичино, Ф. Сидни, Дж. Донна и У. Шекспира (например, в сонетах) связано с представлением о прекрасном. Красота возлюбленной — то зеркало, в которое вглядывается влюбленный. Красота притягательна, она является зеркалом божественного в этом мире. Зеркало является посредником, медиатором между божественным и человеческим, вечным и преходящим, горним и дольным, телом и духом. И красота — начало восхождения, начало познания мира. Именно обращение к боже-

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Виртуальная шекспирiosфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре», поддержанного грантом РГНФ (№ 14-03-00552а).

ственному, к началу творения и человека, позволяет познать себя, поэтому зеркало становится предметом, дающим обратную перспективу, перспективу земной жизни. Поэтому зеркало притягивает, овладевает нашим взором, подчиняет себе человека.

*А. В. Марков
(РГГУ, Москва)*

Трагическое время в теории Варбурга

В докладе речь пойдет о том, как теория Варбурга опровергла предшествующий «экскурсионный» подход, регламентировавший время просмотра, и как он связан с опытами сценического времени в авангардном театре и в психологии.

*М. Ю. Торопыгина
(ВГИК, Москва)*

Пафос и археология: проблема выразительного жеста у А. Варбурга, Ф. Заксля и Э. Винда

Тема выразительного жеста является сквозной для иконографического и иконологического подхода в изучении изобразительного искусства. Аби Варбург в своей работе о Дюрере впервые вводит понятие «формула пафоса», Фриц Заксль анализирует формирование выразительных жестов, Эдгар Винд определяет механизмы их трансляции применительно к английскому портрету. Ключевым в этих работах является вопрос о соотношении формальной и содержательной стороны жеста, его пафосе и полярности, т. е. энергетическом заряде.

ШЕКСПИР И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ: ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ

А. Н. Ушакова
(УРИО, Нижний Новгород)

Итальянские переводы «Гамлета»

Образ Гамлета появляется в итальянском культурном контексте в XVIII в. Один из первых переводов монолога «Быть или не быть» принадлежит перу Паоло Ролли. В это время создаются и оперы на сюжет трагедии. XIX в. — новый этап в открытии шекспировского мира. В 1847 г. выходит в свет поэтический перевод Джулиано Каркано, автора известного исследования «Данте и Шекспир». Интерпретации Шекспира регулярно появляются в Италии, но особенный интерес для переводчиков, композиторов, писателей представляет трагедия «Гамлет», которая принадлежит каждой эпохе. Особенности толкования трагедии интересно увидеть в свете определенных семиотических исканий.

П. Г. Чеботарев
(МГИМО(У), Москва)

Гамлет и олень (Записки охотника)

1. Основная проблема, которая интересует автора доклада — проблема адекватности перевода. В качестве основного инструмента для достижения смыслового и стилистического соответствия между текстом-оригиналом и текстом-переводом автор использует углублённую проработку содержания текста оригинала и разграничение информации, полученной в результате, на три основные категории: то, что читается; то, что понимается; то, что предполагается.

2. На материале двух коротких фрагментов из пьесы У. Шекспира *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmark* (катрен “Why let the stricken Deere go weere...”, действие III, сцена 2, и фрагмент из действия I, сцены 5, обмен репликами между Горацио и Гамлетом) демонстрируются возможности предпереводческого анализа текста. Такой анализ используется как для подготовки перевода, так и для критики перевода. Обсуждаются также основные методы анализа, опирающегося, прежде всего, на максимально возмож-

ное проникновение в материал текста. Существенное место занимает уточнение тех ограничений, как субъективных, так и объективных, которые влияют на качество анализа, а также и перевода текстов Шекспира.

3. В результате проведённого исследования предлагаются варианты толкования фрагментов текстов, которые до сих пор не включались в оборот справочных материалов по названной трагедии, и которые могут использоваться для объяснения фрагментов текста трагедии, в том числе и при создании справочного аппарата на русском и английском языке. Даются также возможные варианты перевода избранных фрагментов текста на русский язык.

4. В докладе показаны также варианты переводов избранных фрагментов из текста Шекспира на русский язык, сделанных другими авторами, и разбираются их сильные и слабые стороны. Таким образом даётся пример того, как углублённый анализ текста может использоваться для оценки уже готовых переводов и их сравнения.

*Р. Ф. Бекметов
(КФУ, Казань)*

**Трагедия У. Шекспира «Гамлет» в русском и татарском переводах:
М. Лозинский и Н. Исанбет**

В докладе рассматривается комплекс вопросов, связанных с переводом трагедии У. Шекспира «Гамлет» на русский и татарский языки. В аспектах сравнения и сопоставления раскрываются главные коммуникативные стратегии двух переводчиков, социально-исторический и идеологический фон, на котором протекало их творчество. Отмечается, например, тот факт, что перевод «Гамлета» на татарский язык был осуществлен Наки Исанбетом, замечательным деятелем татарской культуры, в конце 1940-х гг., спустя примерно десять лет после выхода в свет русского перевода М. Лозинского. Н. Исанбет, будучи знатоком английского языка, переводил с оригинала, однако проверял татарскую переводную копию русской. Перевод, судя по всему, был выполнен в рамках «государственного заказа», одного из чрезвычайно распространенных в советское время способов внедрения литературной классики в широкую читательскую публику и зрительскую аудиторию. Вместе с тем предпосылка перевода «Гамлета» была заложена в предшествующий период развития татарской культуры, поэтому утверждать, что

«государственный заказ» являлся единственным источником переводческой активности нельзя. Известно, что в начале XX в. над возможностью полного перевода пьесы размышлял Габдулла Тукай, признаваясь при этом, по воспоминаниям современников, что он может столкнуться с большим количеством объективных трудностей. В начале 1920-х гг. Гали Рахим, один из видных татарских литературоведов, перевел «Гамлета», и пьеса с успехом была поставлена на казанской сцене и за пределами Республики Татарстан силами татарских артистов. В докладе приводится материал, доказывающий, что и русский, и татарский переводчики «исповедовали» в общем одни принципы в работе над переводным материалом. Они старались донести до читателя не только дух, но и букву подлинника, сознательно затушевывая личностное «я». И все же, несмотря на принципиальную общность подходов, в переводах обнаруживаются методологические отличия, детерминированные как индивидуальным своеобразием, так и национальными особенностями (вплоть до артикуляции того мнения, что разговорный темп английского языка соответствует ритму татарского и что именно это обстоятельство способствовало созданию удачного перевода). Анализируются в докладе также некоторые высказывания рецензентов — татарских театральных критиков о постановке пьес английского драматурга.

*А. М. Саянова
(КФУ, Казань)*

Шекспир в татарской литературе

В докладе рассматриваются вопросы, связанные с влиянием творчества У. Шекспира на татарскую литературу начала XX в. Основное внимание уделяется художественному и литературно-критическому наследию Габдуллы Тукая, который был хорошо знаком с произведениями английского драматурга. Известно, что татарский поэт довольно часто пересказывал содержание шекспировских пьес артистам группы «Сайяр», выражал определенную надежду на то, что шекспировская драматургия войдет в татарский театральный репертуар. Из воспоминаний современников, а также из сохранившихся и опубликованных тукаевских переводов можно судить о том, какие конкретно шекспировские произведения читал и перечитывал Тукай. Среди них — «Тимон Афинский» (трагедия произвела огромное впечатление на поэта), «Ромео и Джульетта» (Тукай перевел два лирических

отрывка из этого текста), «Гамлет» (Тукай раздумывал над возможностью полного перевода пьесы, включал пересказ ключевых эпизодов в автобиографические очерки, адаптировал шекспировские образы в собственной лирике). Прослеживается в докладе и то, что может быть условно названо «типологией гениальности». Тукай, как и Шекспир, — «эмблема» национальной культуры, личность, которая синтезировала достижения прошлого и вырабатывала новые эстетические подходы, человек, совместивший множественные культурные традиции и ускоренно создававший из чужих «голосов» оригинальную поэтическую логику. Затрагивается в докладе проблема литературно-критического освещения шекспировских тем в татарских периодических изданиях начала XX столетия. В частности, приводится мнение Ризы Фахрутдинова, редактора журнала «Шура» («Совет»), который признавал энциклопедическую образованность английского драматурга и отмечал необыкновенное богатство его языка. В общих чертах показано то, как образ Шекспира развивался (углублялся и обогащался) в последующие периоды истории татарской литературы. В нынешнее время шекспировские пьесы активно ставятся на подмостках татарских театров. Наблюдается даже некоторый бум интереса к татарским постановкам шекспировских драм (выделяются особым колоритом режиссерские решения Фариды Бикчентаева, главного режиссера Татарского государственного академического театра имени Г. Камала). В этой связи очень важно понять тонкости динамической рецепции Шекспира в большой татарской литературе. Татарское восприятие Шекспира, как восприятие любого крупного художника, предполагает знание контекста — индивидуально-творческого, исторического, социального, идеологического, эстетического, национального.

*И. В. Убоженко
(НИУ ВШЭ, Москва)*

**Переводческое творчество и интуитивные навыки
в поэтическом наследии Ашота Сагратяна
(на примере переводов Шекспира)**

Последнее десятилетие развития поэтического перевода в России ознаменовано событием, к сожалению, пока ещё не достаточно известным как профессиональному сообществу шекспироведов, так и широкому кругу почитателей творчества этого великого английского драматурга. Речь идёт о поэтическом переводческом наследии поэта, переводчика, педагога и философа Ашота Аристакесовича Сагратяна, ушедшего от нас совсем недавно: в прошлом году.

Не являясь профессиональным специалистом в области изучения произведений любимого и привлекающего внимание учёных во всём мире английского драматурга, в своём выступлении я хотела бы воспользоваться сильной стороной российских «Шекспировских чтений» — междисциплинарным подходом к анализу и оценке творчества Шекспира — и высказать некоторые соображения как лингвист, переводчик и переводовед, опираясь при этом на теоретические положения, изложенные в трудах А. А. Сагратяна и подкреплённые яркими примерами его авторских переводческих трактовок оригинала.

В область моих научных интересов входят понятия переводческого творчества, языковой и переводческой интуиции, так называемого, порой неуловимого, «чувства стиля» и вопросы передачи в переводе имплицитной авторской интенции. Доклад представляет собой мою скромную попытку отдать дань памяти глубокоуважаемому Мастеру и впервые рассмотреть эти аспекты с учётом тех теоретико-философских воззрений, которые Ашот Сагратян изложил в своём учебнике-эссе об искусстве перевода, а также проиллюстрировать их практическую реализацию в его богатейшей поэтической коллекции шекспировских переводов.

КРУГЛЫЙ СТОЛ «ШЕКСПИР И ШЕКСПИРОСФЕРА»

*Н. В. Захаров
(МосГУ, Москва)*

Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспиросфере*

В докладе «шекспировская индустрия» рассматривается как часть «шекспиросферы», широко представленная в изобразительном искусстве, распространившаяся в других сферах культуры, тиражируемая на разных носителях, отмечаются новые направления развития «шекспировской индустрии».

Представлена краткая история визуальных образов, связанных с личностью Шекспира и его творчеством (единственная прижизненная иллюстрация, два признанных подлинными портрета Шекспира XVII в., другие портреты, на которых, по мнению некоторых исследователей, возможно, изображен драматург, а также очевидные псевдоизображения). Последние, как считает автор, являются порождением «шекспировской индустрии».

В качестве одного из наиболее показательных примеров использования шекспировских образов в нумизматике в докладе рассматриваются три новые монеты с изображением черепа Йорика с розой, короны на мече и шутовского колпака со скипетром, которые в начале 2016 г. Королевский монетный двор выпустил в обращение в честь 400-й годовщины со дня смерти Шекспира.

Не меньший интерес представляют памятные медали. Отдельная тема для исследования — Шекспир и филателия, так как марок с изображением Барда тоже невероятное множество. Все это требует специального изучения, хронологической и тематической систематизации. Развитие новых информационных технологий уже придало «шекспировской индустрии» новые черты, особенно в части представления информации в Интернете. Уже существуют авторитетные электронные издания текстов Шекспира на англий-

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре», поддержанного грантом РГНФ (№ 14-03-00552а).

ском и русском языках. Особый интерес представляют электронные энциклопедии.

«Шекспировская индустрия» шагнула значительно дальше популярных изданий произведений Шекспира, создания культа вокруг различных театральных, кинематографических и телевизионных постановок его произведений, популярных телевизионных передач о жизни и творчестве драматурга. Она все более приобретает черты коммерческой эксплуатации образа как самого Барда, так и созданных им героев, использования их изображений на сувенирах.

*В. С. Макаров
(ПСТГУ, Москва)*

Границы шекспиросферы: миры Шекспира как «прием сложности»^{*}

Завершается проект по исследованию шекспиросферы в современной культуре, прежде всего массовой. Привлечены значительные материалы невербальных или частично невербальных искусств — комиксов, музыки, театра, компьютерных игр, кинематографа. Исследование их для меня открыло некоторые более общие вопросы критического анализа культурных взаимодействий, которые и хотелось бы суммировать в докладе.

Прежде всего — это сложности в применении к практическому анализу «принципов-процессов» «шекспиризации» и особенно «шекспиризма». Конгениальность Шекспиру и масштабность, заявленные как условие «шекспиризма», в некоторых областях современного искусства невозможны, и в целом термин, созданный в рамках жесткого литературного канона, не может избавиться от имманентной оценочности.

Во-вторых, анализ показывает, как важно в современной культуре шекспироведению не превратиться в медиакомментатора «околошекспировских» событий, занятого подбором цитат и биографических фрагментов. Изучение шекспиросферы не должно превращаться в подсчет и перечисление аллюзий.

^{*} Доклад подготовлен в рамках проекта «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре», поддержанного грантом РГНФ (№ 14-03-00552а).

В-третьих, при анализе современной культуры — в том числе и массовой — важно учитывать ее принципиальную неоднородность, и усложняющие, и упрощающие тенденции в ней. С одной стороны, в проникновении в шекспировские миры есть соблазн «приспособления» их к «позитивной» современности (уместен ли «Гамлет» в метро? и т. д.) С другой, резистентные миры Шекспира настолько неоднозначны и противоречивы, что становятся инструментом разрушения любой предзаданности. Примеры из новейших компьютерных игр (Witcher 3, Fallout 4) показывают, как шекспировские цитаты и аллюзии становятся таким «приемом сложности».

Наконец, исключительное внимание к шекспировскому наследию за прошедшие столетия помогло шекспировским мирам стать образцом для современного представления о виртуальном мире. Неслучайна исключительная роль исследователей Англии раннего Нового времени в подъеме цифровых гуманитарных наук. Создание самоусложняющихся виртуальных миров, в которых фактическое соединяется с воображаемым, эта новая версия теста Тьюринга — само по себе «шекспировский процесс», который невозможно свести ни к «освоению», ни к «преобразованию» Шекспира.

*Б. Н. Гайдин
(МосГУ, Москва)*

Шекспир в постсоветской русской литературе: основные тенденции и проблемы рецепции*

Доклад посвящен анализу специфики и механизмов рецепции творчества У. Шекспира в тезаурусе современной русской литературы. Будет представлен ряд различных примеров освоения шекспировского наследия, которые возникли в постсоветской России (литературные переделки и адаптации, а также несколько оригинальных произведений, в которых были использованы шекспировские сюжеты и образы). Особое внимание будет уделено исследованию разнонаправленных социокультурных тенденций, которые можно обнаружить при изучении феномена шекспиросферы.

* Доклад подготовлен в рамках проекта «Виртуальная шекспиросфера: трансформации шекспировского мифа в современной культуре», поддержанного грантом РГНФ (№ 14-03-00552а).

Современные отечественные писатели, поэты и драматурги вписывают Шекспира и его наследие в самые разнообразные контексты в рамках большого числа художественных концепций и течений, часто носящих переходный характер (пьеса «Чума на оба ваши дома!» Г. И. Горина (1994), новелла Р. П. Сагабалина «Тень отца Гамлета» (2002), трагедия «Гамлет. Версия» Б. Акунина (2002) и мн. др.). Преобладают разнообразные вариации «постабсурдизма» и постмодернизма (например, пьеса «Гамлет. Эксцентрическая комедия в пяти действиях» А. В. Застырца (1998)), однако можно найти и примеры политической сатиры (к примеру, пьеса «Гамлет» Л. А. Филатова (2003), инсценировка “Game over” М. Ланцмана (2010), стихотворение «Спектакль года» Д. Л. Быкова (2011)).

Русская рецепция Шекспира была и остается своеобразным «зеркалом», в котором находят свое выражение разнообразные процессы динамики культуры. Анализ современных примеров прочтения, рецепции и апроприации шекспировского творчества и их сравнение с подобными произведениями прошлых эпох позволяют представить срез отечественной шекспирологии в исторической перспективе и сделать выводы о роли Шекспира в современной русской культуре.

А. Н. Свалов
(РАСН, Москва)

О шекспирологии как виртуальном образе

Обращение к образу шекспирологии стало важной новацией последних лет. Однако конвенционального понимания этого виртуального образа пока не достигнуто, несмотря на возрастающее число публикаций.

Для меня шекспирология предстает как виртуальный *интерсубъективный знаниевый феномен*, развитие которого неотделимо не только от приращения знаний, но и от динамичных мировых и локальных изменений в культуре (культурах), а также особенностей тех или иных социальных субъектов. Ее никак нельзя рассматривать как некий слой в тезаурусе самого Великого Барда. Шекспирология в моем понимании — это «множественное произведение», продукт творчества и коммуникации разных субъектов. В этой связи более оправданно говорить не о тезаурусной сфере Шекспира, а о сфере *вокруг Шекспира*.

Шекспиросфера уникальна по своей историчности, по своей структуре и содержанию. Однако она не может выглядеть простым хранилищем объемной информации о Шекспире и его наследии. Наполняемость шекспиросферы преимущественно определяется отношением к Шекспиру, интерпретациями и репрезентациями его наследия при задействовании тезаурусных индикаторов «свое — чужое — чуждое». При этом небезынтересно отметить, что «свое» (особенно, в проявлениях «шекспировской индустрии») может на деле являться «псевдо-своим». Интерпретации и репрезентации, относящиеся к Шекспиру и его наследию, свидетельствуют об особенностях тезаурусов тех или иных социальных субъектов.

Несогласие у меня вызывает высказывавшийся тезис о парадоксе условной «равной ценности» «объектов», наполняющих сферу (в данном случае, шекспиросферу). Ссылки на особенности сферы как геометрического образования, точки которой равно удалены от ее центра, вряд ли помогут в его обосновании. Вероятно, этот тезис был выдвинут, чтобы подчеркнуть важность внимания ко всем содержательным «объектам». Но тогда следовало бы отметить *равноправие их со-существования, со-бытия* в сфере, но никак не равную ценность. Компоненты сферы, будучи продуктами творчества различных субъектов с их тезаурусами, а priori не могут восприниматься, осмысливаться, оцениваться одинаково.

В заключении поддержку повышенное внимание шекспироведов и других гуманитариев к изучению особенностей шекспиросферы применительно к современной культуре, особенно к невербальным сегментам искусства.

ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ НАСЛЕДИЯ ШЕКСПИРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ

Б. Н. Тарасов
(Литинститут, Москва)

Значение творчества Шекспира в эволюции художественного мировоззрения Пушкина

Идейно-эстетические представления молодого Пушкина проистекали из просветительской идеологии и основывались на утопической вере в «разум», «просвещённую свободу», «сеть надёжную закона». Отсюда преобладание в его творчестве малых жанров, подчиняющих многообразную реальность либеральной программе, язвительной иронии, субъективному видению лирического героя. Главными литературными авторитетами стали для него в эту пору Вольтер и Байрон. Однако «вольтерианская» муза становилась всё более неприемлемой для Пушкина, ибо её художественный скептицизм освещал в бытии увеличенно ярким светом смехотворно-абсурдные явления, оставляя в забвении многие другие и упрощая сложные проблемы. Изменяясь, Пушкин находил изъяны и в романтическом самоуглублении, мелодраматизме столь почитаемого им ранее Байрона, для чего он использовал глагол «байроничать», т. е. описывать самого себя.

«Односторонний взгляд на мир и природу человечества», различные проявления которого он находил и во французском классицизме, массовой литературе и других явлениях, анализировался и преодолевался Пушкиным в ходе освоения им мировой литературы. Освобождая свою литературную совесть от ограничительных эстетических принципов и «холода предначертания» и постоянного размышления о них, поэт на протяжении всего творческого пути совершенствовал художественные способы беспристрастного, многостороннего и углублённого мировидения, которое принято называть «мудростью» Пушкина.

В докладе показано, что, наряду с летописями и историческими сочинениями, особое место в выработке «новой манеры» Пушкина занимает освоение им творчества Шекспира.

«До чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Как мелок по сравнению с ним Байрон-трагик!» Творчество английского драматурга, увлечение которым отразилось в произведениях Пушкина и его драматургии-

ческих взглядах, служило ему наглядным примером — объективного, правдивого, многостороннего художественного познания. «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Сравнивая разные эстетические системы, он отмечал, что нашему театру приличны народные законы драмы шекспировской, а не придворный обычай трагедии Расина.

Произведения Шекспира оказывались для Пушкина не только источником литературных или театральных влияний, но и помогали оценивать современные социальные события, исходя из общих представлений о ходе истории, государственной жизни и человеческих судьбах. «Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики, — призывал он А. А. Дельвига после поражения декабристского восстания, — но взглянем на трагедию взглядом Шекспира».

«Взгляд Шекспира» вёл поэта к раздумьям над проблемами гордыни и власти, больной совести и общественного блага, преступления и наказания, любви и ненависти, открывал необъятные бездны человеческой души и трагичности мира: «После чтения Шекспира я всегда чувствую кружение, мне кажется, будто я глядел в бездну». И ещё один антиодносторонний вывод: «Есть высокая смелость: смелость изобретения, где план обширный объемлется творческою мыслью; такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гёте в “Фаусте”...»

С. А. Макуренкова
(Союз литераторов России, Москва)

Любовь и страсть в контексте творчества Шекспира и Пушкина

Доклад посвящен рассмотрению дихотомии любовь / страсть в творчестве двух гениев английской и русской литературы. Концепция любви будет исследована как представленная оппозицией текстов А. С. Пушкина («Евгений Онегин», 7, XIV) и У. Шекспира (монолог Джульетты в драме «Ромео и Джульетта», IV, 3), где герои подвергают высокое чувство испытанию в предельно напряженном пространстве переживания. Исходно заданные двумя авторами идентичные обстоятельства дают возможность рассмотреть философию любви в границах ренессансной и романтической поэтики,

а также поставить вопрос о трансформации эйдоса любви в европейской литературе.

В свою очередь концепции страсти будет посвящен анализ неоконченного произведения Пушкина «Египетские ночи». Его рассмотрение в рамках эпифеномена шекспировского театра дает возможность по-новому взглянуть на генезис самого явления. И оценить неординарность подхода к теме каждого из выше названных авторов, Шекспира и Пушкина.

В целом анализ предложенной темы свидетельствует о том, что, несмотря на отдельные успехи и неудачи, в основании раскрытия темы лежит единый принцип.

*А. А. Евдокимов
(МГУ, Москва)*

Шекспировский текст в драматургии Н. В. Гоголя^{*}

Драматургия Гоголя редко становилась предметом изучения с точки зрения литературных связей с творчеством Шекспира. Первые попытки были предприняты на заре отечественного литературоведения. В книге С. Тимофеева «Влияние Шекспира на русскую драму» (1887) обнаруживается шекспировский элемент в изображении «истины страстей» и «правдоподобия чувствований» в «Ревизоре», а в работе Г. И. Чудакова «Отношение творчества Гоголя к западноевропейским литературам» (1908) поверхностно сопоставляются наброски драмы «Альфред» Гоголя и хроники Шекспира. В единичных позднейших работах речь идет исключительно о типологических параллелях.

Учитывая особенности творческой истории гоголевских текстов, подвергаемых многократной переработке и отделке, необходимо сосредоточить внимание не столько на обнаружении в них шекспировских цитат, сколько на анализе трансформации мотивов и сюжетов английского драматурга, прежде всего из исторических пьес и трагедий. Отметим, что в драматургии Гоголя обнаруживается как непосредственное взаимодействие с шекспировскими текстами, так и диалог с русской и европейской шекспировской традицией.

^{*} Исследование выполнено в рамках проекта РГНФ № 14-04-00450 («Творчество Н. В. Гоголя и драматургия У. Шекспира: генетические и типологические аспекты»).

В настоящем докладе мы обращаемся к анализу отдельных непосредственных литературных связей драматических произведений Гоголя и Шекспира.

Первый наш пример связан с вышеупомянутой исторической драмой «Альфред» о великом англосаксонском монархе IX столетия. Наряду с очевидными чертами французской исторической драмы, вольно трактующей шекспировские хроники, здесь обнаруживается вполне аутентичный «фальстафовский текст»: живые речи рыцаря-балагура Брифрика о предназначении человека и его умение обнажить изнанку вещей напоминают о старом сэре Джоне.

Текст «Ревизора» свидетельствует о травестировании Гоголем шекспировских сюжетов. В открывающем пьесу совете у Городничего отчетливо проступают черты монарших аудиенций в шекспировских драмах. Однако король здесь преобразуется во властного чиновника, благородные рыцари — во взяточников и расхитителей, а споры о чести и вере — в прения о взятках борзыми щенками и посещении воскресных служб.

Число примеров шекспировского текста в гоголевских драмах можно легко умножить. В частности, в шекспировскую сферу вовлекаются такие комедии, как «Женитьба» и в особенности «Игроки».

*И. О. Волков
(ТГУ, Томск)*

Шекспировская степь в творчестве И. С. Тургенева («Степной король Лир»)

Взаимодействие И. С. Тургенева с творческим наследием У. Шекспира было постоянным и плодотворным. На протяжении всей своей жизни и всего творческого пути русский писатель испытывал глубокий интерес к художественной системе английского драматурга. Ключевым произведением в этом творческом диалоге стала трагедия «Король Лир» (1608).

Тургенев не только превосходно знал пьесу Шекспира на языке оригинала, но и одновременно с этим живо откликался на её русские переводы (включая собственные юношеские попытки переложения). В 1870 г. им была создана повесть «Степной король Лир», которая уже самим названием апеллирует к шекспировскому тексту.

Специфика восприятия и интерпретации Тургеневым «Короля Лира» Шекспира, отразившаяся в его пореформенной повести, во многом обнаруживается на уровнях организации сюжета, построения конфликта и создания образов героев. Однако не менее значимым аспектом взаимодействия с художественной системой английского драматурга здесь становится способ моделирования природного пространства. Ключевой категорией в этом оказывается топос степи с его чрезвычайно богатым образно-символическим наполнением.

Степь как особый природный топос в трагедии и повести оказывает существенное воздействие на формирование и трансформацию образов главных героев — Лира и Харлова. Безграничность степи вмещает и соединяет в себе диалектику философских определений добра и зла, жизни и смерти, прекрасного и ужасного. Амбивалентность пустоты и наполненности этого пространства раскрывает драму человеческой личности. В случае Шекспира герой, блуждающий в степи, через раскрытие противоположностей получает необходимое разрешение противоречию своего внешнего и внутреннего мира. В тургеневском же варианте трагедия обыкновенной личности не разрешается, но продолжает существовать и развиваться далее в судьбе младшей дочери Харлова.

*И. И. Чекалов
(Санкт-Петербург)*

**Отголоски шекспировского слова в пьесе
А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся»**

В тексте пьесы А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся» встречаются сочетания слов, по смыслу близко соприкасающиеся с шекспировскими фразами в «Короле Лире». Случаи такого соответствия рассматриваются в настоящем докладе в связи с проблемой сюжетного сходства между пьесой Островского и трагедией Шекспира, отмеченного современниками русского драматурга, а в наше время трактуемого в работах Л. М. Лотман и А. Л. Штейна. В докладе выдвигается гипотеза о влиянии интерпретации роли Лира П. С. Мочаловым (1800–1848) в качестве объяснения как указанного сюжетного сходства, так и случаев выявленного текстового соответствия у Островского и Шекспира.

*О. В. Шалыгина
(ИМЛИ РАН, Москва)*

Шекспировские коды пьес А. П. Чехова

Рассматриваются пьесы «Три сестры» и «Вишневый сад» А. П. Чехова. Вычленяется как совмещение кодов (Гамлет + Макбет: например, Наташа со свечой и Андрей с книжкой в «Трех сестрах», Дуняша со свечой и Лопахин с книжкой в «Вишневом саде»), так и их наложение, когда один из них реализуется преимущественно в тематическом поле (гамлетовский код), а другой организует подтекст и определяет ритмическую композицию (эффект обратного течения времени, описанный Т. де Квинси для «Макбета» Шекспира в «Вишневом саде» Чехова). В центре внимания — наложение, взаимодействие, пересечение шекспировских кодов в драме Чехова.

*А. В. Калашиников
(НИУ ВШЭ, Москва)*

«Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя»: традиция шекспировских юбилеев в России

Даже на фоне многих знаменательных дат 2016 года (2400-летний юбилей Аристотеля, 400-летие со дня смерти М. де Сервантеса, 250-летие Н. М. Карамзина) 400-летие со дня смерти У. Шекспира событие знаменательное. Празднование юбилейных дат, связанных с Шекспиром, в Великобритании началось с чествования драматурга в 1769 г. (sic!), организованного в Стратфорде актером Д. Гарриком. Известность человеку «не одной эпохи, но всех времён», по пророческому выражению Б. Джонсона, способствовала тому, что празднование, связанных с Шекспиром юбилейных дат, организовывалось во многих странах Европы, включая Россию. В предлагаемом исследовании представлена традиция празднования юбилеев У. Шекспира в России, как один из феноменов русской культуры. Традиция почитания английского классика в России складывалась постепенно, что отражено в двух цитатах: «Шекеспир, хотя непросвещенный» из «Эпистолы о стихотворстве» А. П. Сумарокова и «Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя» из «Речи о Шекспире» И. С. Тургенева. Статьи и издания в честь Шекспира готовились известными людьми искусства и шекспироведами, в частности И. С. Тургеневым, В. И. Ивановым, П. Г. Ганzenом, А. В. Луна-

чарским, М. П. Алексеевым, оказавшими влияние на развитие российской шекспирианы. К характеристикам чествований Шекспира относятся публикация изданий, собраний сочинений, новых переводов, литературоведческих и биографических исследований, журналистских работ, организация выставок, создание театральных постановок, съемка художественных фильмов и телепередач. Несмотря на серьезность организации празднований со временем важные этапы популяризации и вклад в просветительскую и научную деятельность по изучению творчества английского писателя оказываются незаслуженно забытыми. Это обстоятельство указывает на необходимость в более внимательном отношении к ним и их изучении. В частности, до сих пор не обобщены сведения о мероприятиях, связанных с чествованием Шекспира в XIX и в начале XX в. В работе будут представлены события XIX–XX вв., связанные с празднованием шекспировских юбилеев в России, систематизированы издания, переводы, театральные постановки и экранизации.

*А. А. Рябова, Д. Н. Жаткин
(ПензГТУ, Пенза)*

«Трагическая история Доктора Фауста» Кристофера Марло в России XIX в.

В докладе осуществлено осмысление особенностей русского восприятия «Трагической истории доктора Фауста» Кристофера Марло — от первого упоминания в дневниковой записи «русского европейца» А. И. Тургенева, сделанной 14 июля 1825 г., до конца XIX в. Комментируются мнения исследователей о возможном влиянии марловской трагедии на А. С. Пушкина при создании им «<Набросков к замыслу о Фаусте>» (1825) и «<Папессы Иоанны>» (1835). Отмечаются отклики на трагедию в произведениях и эпистолярной переписке И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, А. В. Дружинина, В. П. Боткина, Н. В. Гербеля и др., осмысливается специфика ее интерпретации в наиболее значительных литературоведческих работах и литературно-критических статьях XIX в. о творчестве Марло (очерк С. Ф. Уварова «Марло, один из предшественников Шекспира», книга Н. И. Стороженко «Предшественники Шекспира: эпизод из истории английской драмы в эпоху Елисаветы. Лилли и Марло», статья Н. Шаховского «Фауст на английской сцене. Марло»), а также в трудах Александра Н. Веселовского, Алексея Н.

Веселовского, М. Я. Фришмут, П. И. Вейнберга, В. В. Чуйко, Н. П. Дашкевича, В. Н. Перетца, А. А. Шахова, П. И. Житецкого и др. Особое внимание уделяется двум полным переводам трагедии на русский язык, созданным в XIX в. Д. Д. Минаевым (1871) и К. Д. Бальмонтом (1899), и фрагментарному переводу последнего монолога Фауста, выполненному М. Л. Михайловым в 1860 г.

Н. В. Сапрыгина

(Одесский национальный университет, Украина)

Шекспировские темы в произведениях Александра Грина

Нина Грин, вдова Александра Грина, упоминала, что самым любимым автором Грина был Шекспир. Рассмотрим шекспировские темы и ассоциации в творчестве писателя. В области сюжета влияний не обнаруживаем. Реминисценции и ссылки на Шекспира немногочисленны. Гриновская Гелли в рассказе «Сто вёрст по реке» упоминает героинь Шекспира как сильных и заслуживающих уважения.

Герои Шекспира носят экзотические и искусственные имена. Экзотичность и искусственность характерны для имён гриновских персонажей. Псевдоним писателя — Грин звучит как английская фамилия.

Обозначение Грином жанра «Алых парусов» — феерия вызывает ассоциацию с жанром театральной феерии. В XIX в. слово «феерия» означало театральное представление со сказочным сюжетом и множеством постановочных эффектов. Такой стала комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь» с музыкой Ф. Мендельсона Бартольди.

Тема утопии и антиутопии в рассказах Грина «Остров Рено» и «Колония Ланфиер» перекликается с аналогичной темой в «Буре» Шекспира. Остров у Шекспира — место изгнания Просперо и Миранды и их бегства от цивилизации, носители которой для них опасны.

Отдельная тема — шекспировские аллюзии в романе А. С. Грина «Дорога никуда». Автор наделил главного героя фамилией поэта послешекспировской эпохи Уильяма Давенанта, который некогда утверждал, что он сын Шекспира. Для создания сюжетной канвы романа Грин воспользовался эпизодами биографии этого пассионарного поэта.

Имя героя Тиррей также заимствовано у Шекспира. В трагедии «Антоний и Клеопатра» Тирей — эпизодический персонаж, жертва вражды

сильных мира сего. Шекспир, нарисовав этот образ, был первооткрывателем темы «маленького человека». Гриновский Тиррей Давенант также становится жертвой, так как бросил вызов одному из «хозяев жизни».

Юные героини романа «Дорога никуда» посещают спектакль «Сон в летнюю ночь». Исходя из того, что в «Алых парусах» фамилия двух отрицательных персонажей — Меннерс, можно сделать вывод, что Грин был знаком с гипотезой о том, что Роджер Мэннерс, 5-й граф Ратленд писал под именем Шекспир, однако Грин не принял эту гипотезу.

ШЕКСПИР НА СЦЕНЕ И ЭКРАНЕ: ПОСТАНОВКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

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

О местах действия и ремарках у Шекспира

Есть театры, в которых сначала мы видим на сцене пейзаж или интерьер, а потом уже различаем в этом изображаемом месте персонажи, которые в нем находятся, или видим, как они приходят туда. В шекспировском театре это не так; там мы видим сначала только сценический помост, а потом на него входят актеры. Из их действий и слов мы можем получить некоторые сведения о подразумеваемом месте действия, но не можем увидеть его. Понимаем, что сцена происходит у Полония, но даже не знаем, городской ли у него дом или какое-то жильё в королевском замке. Иногда Шекспир намеренно называет место действия только *post factum*. В некоторых случаях дает противоречивые сведения об одном и том же месте (как о жилище Глостера в «Короле Лире»). В таком театре ремарки скорее описывают происходящее на сцене, чем то, что делает персонаж. Слова «входит Гамлет» означают, что актер появляется на сцене, но вовсе не обязательно утверждают, что сам Гамлет приходит в такой-то или такой-то зал, комнату и т. п. именно в данную минуту, а не раньше. В этом отношении обычай давать шекспировские ремарки в «исправленном» виде и особенно — называть наперед место действия оказывает плохую услугу автору.

М. А. Вахрушева, А. Г. Острякова
(Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, Москва)

Трансформация пьесы У. Шекспира «Гамлет» в театральных постановках конца XX — начала XXI вв.

В докладе рассмотрены самые яркие отечественные и зарубежные постановки пьесы У. Шекспира «Гамлет» за указанный период времени. В центре внимания оказались работы Ю. Любимова, П. Штайна, Ю. Бутусова, В. Саркисова, Л. Тернер и Л. Додина. Новизна работы заключается в том, что проанализированы не только известные постановки, но и самые последние, как «Гамлеты» Л. Тернер и Л. Додина. Стоит отметить

следующие особенности данных интерпретаций: использование в постановках современных костюмов, предметов, отражающих реалии, и динамичность действия. Эти особенности дают режиссерам возможность приблизить происходящее на сцене к зрителю и лучше донести до него уроки жизни, заложенные в трагедии Шекспиром. Своеобразны и декорации, используемые в постановках: нередко режиссеры и вовсе отказываются от них, делая акцент на игру актеров. Авторы доклада обратили внимание также и на различные переводы «Гамлета» в русских постановках. Кроме классических переводов (например, Б. Пастернака), русские режиссеры используют еще и новейшие (к примеру, А. Чернова), а иногда соединяют их в один текст. Безусловно, каждый режиссер выбирает различные доминанты для трактовки тех или иных образов произведения. Так, в постановке Л. Додина герои «Гамлета» говорят фразами из других произведений Шекспира, что отражает вечные вопросы, над которыми задумывался английский классик. В спектаклях Ю. Любимова и П. Штайна эмоции Гамлета переданы, в том числе, с помощью музыкальных инструментов, на которых играют актеры. Музыка помогает раскрыть такие черты характера, как ранимость и эмоциональность. Таким образом, все рассмотренные нами спектакли отличаются нестандартной интерпретацией. Авторы приходят к выводу, что постановки «Гамлета», в целом, отражают состояние современного общества.

*К. Е. Крылов, Е. Е. Крылова
(Санкт-Петербург)*

Интерпретации «Генриха V» в британском кинематографе (1944–2012). Исторический и эстетический аспекты

Доклад посвящен британским экранизациям пьесы У. Шекспира «Генрих V». В первую очередь будут рассмотрены киноверсии пьесы. Первая из них была создана в 1944 г. Лоуренсом Оливье, вторая была поставлена в 1989 г. Кеннетом Брана. Однако в последние годы роль телевидения становится все заметнее, а британская телепродукция необычайно популярна во всем мире, поэтому также будет уделено внимание последней телеверсии пьесы, снятой в 2012 г. (реж. Теа Шеррок).

Каждая из этих постановок — продукт своего времени. В них нашли яркое выражение идейные, идеологические и эстетические представления и проблемы соответствующего исторического периода, что выразилось в

трактовке как ключевых, так второстепенных сцен. Сильно различается и визуальная стилистика фильмов. Колеблющаяся от романтизированного в духе прерафаэлитов яркого средневековья в фильме Л. Оливье до мрачного с налетом современной кинофэнтезийной эстетики «Генриха» Т. Шеррок.

Ю. Н. Шувалова

(Центр досуга «НЕО-XXI Век», Москва)

Фестиваль искусств ShakesFest:

Уильям Шекспир в «спальном» районе

Руководитель структурного подразделения по досугу ГБУ ЦД «НЕО-XXI Век», историк-англовед и преподаватель иностранных языков Ю. Н. Шувалова выступила в марте 2016 г. организатором открытого фестиваля искусств ShakesFest, посвященного У. Шекспиру. Фестиваль проходил в течение недели на различных площадках в районе Бирюлево Западное. Одной из целей фестиваля, помимо организации культурного досуга жителей, было выявление талантливых детей и подростков ЮАО г. Москвы, создание условий, в которых учащиеся школ и гимназий округа могли бы применить разнообразные творческие навыки и получить оценку экспертного жюри. Разнообразие программы отражало стремление раскрыть возможности досуга, которые жителям района предоставляют ГБУ ЦД «НЕО-XXI Век» и другие учреждения района (культурные центры, библиотеки и т. д.). В рамках фестиваля прошли публичные лекции, кинопоказы и другие культурно-массовые мероприятия. Участники конкурса живописи «Тайны времён» могли проиллюстрировать произведение У. Шекспира, либо представить рисунок на тему истории Средних веков. Конкурс чтецов для школьников «Поэзия на языке Шекспира», участники которого декламировали сонеты Шекспира на языке оригинала, позволил превратить английский язык из обычного школьного предмета в язык творчества и театрального действия. Приятно отметить, что идея подобного конкурса чтецов была поддержана одной из школ района, которая вскоре после фестиваля провела конкурс дуэтов (сонеты Шекспира декламировались сначала на русском, затем — на английском языке).

Настоящий доклад призван поделиться опытом взаимодействия досугового учреждения г. Москвы со школами и другими культурными учреждениями по организации досуга граждан различных возрастных категорий

и реализации просветительской функции, в частности, изучения наследия Шекспира, живописи, истории Средних веков и других предметов. В докладе уделяется внимание процессу организации и решению сложных вопросов. Используются иллюстрации и видеоматериалы.

Е. П. Ерёмина

*(Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
НАН Беларуси, Минск)*

Интерпретация наследия У. Шекспира белорусским театром кукол в конце XX — начале XXI вв.

Обращение белорусского театра кукол к драматургии У. Шекспира представляет собой закономерное явление, обусловленное стремлением режиссеров в своих работах к раскрытию значительных тем, постановке проблем философского характера, освоению литературного материала высокого уровня.

В конце XX — начале XXI вв. в театрах кукол Беларуси к наследию Шекспира обращались режиссеры Алексей Лелявский («Буря», 1990), Олег Жюгжда («Трагедия о Макбете», 2000; «Сон в летнюю ночь», 200; «Зимняя сказка», 2004), Игорь Казаков («Гамлет», 2012).

Часть названных постановок характеризуется изменением жанрового характера драматургического произведения либо его уточнением, выраженным в авторском определении режиссером того или иного спектакля как «трагифарша» («Гамлет»), «легкомысленной комедии для взрослых» («Сон в летнюю ночь»), «инфернальных реминисценций одного царствования» («Трагедия о Макбете»), «жесткого представления последней пьесы автора в стиле сюрреализма» («Зимняя сказка»). Подобные уточнения и определения представляют собой ключ к режиссерской интерпретации произведения. Такую же роль выполняют и эпиграфы к постановкам («Сон разума рождает чудовищ» (Ф. Гойя), «...Одним лишь плох крепкий сон, Санчо, больно уж смахивает он на смерть...» (М. де Сервантес Сааведра) — эпиграфы к постановке «Сон в летнюю ночь»).

При сохранении неизменности драматургического текста (естественными являются некоторые купюры, которые в большинстве случаев не имеют концептуального значения), очевидной является активная интерпретаторская позиция режиссеров в отношении него. Придание текстам Шекс-

пира новых смыслов, иногда противоположных традиционно принимаемым как первоначальные, происходит благодаря расстановке режиссерских акцентов, расслоению действия на несколько планов (кукольный, который в свою очередь может также создавать несколько планов посредством использования различных систем кукол, живой / драматический план исполнения, план, создаваемый предметным рядом либо использованием приемов иных театральных систем), сценографии, музыкальному ряду, их взаимодействию.

В частности, «Буря» интерпретируется А. Лелявским как «поток сознания» Просперо (Г. Алисейчик), превращаясь в мистерию мести, «Сон в летнюю ночь» принимает неожиданно драматический оттенок, в «Зимней сказке» О. Жюгда отказывается от шекспировского финала, изменяя его на трагический, а «Гамлет» И. Казакова представляет заглавного героя современным «суперменом», способным на слова, рефлексии, но не на поступки.

Подобное отношение к драматургии Шекспира в театре кукол представляется закономерным и может трактоваться как проявление обозначенной Х. Юрковским тенденции к построению режиссерами своих смысловых структур на основе существующих произведений, обусловленной уверенностью в их «исчерпанности» и стремлением к наполнению их новым содержанием.

ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ АНГЛИИ

*В. Р. Поплавский
(МосГУ, Москва)*

Удвоенная ревность: сюжетный параллелизм в «Отелло»

В трагедии о венецианском мавре параллельно развиваются два сюжета ревности: Отелло ревнует Дездемону к Кассио, а Яго — Эмилию к Отелло. Поведение обеих женщин свидетельствует о том, что подозрения их мужей беспочвенны, во всяком случае, и Дездемона, и Эмилия не считают себя виноватыми, хотя последняя признаётся, что «наставила бы своему супругу рога, чтобы сделать его монархом». Мужской солидарности двух ревнивцев противостоит женская солидарность Дездемоны и Эмилии, последовательно и до конца защищающих друг друга. И для Яго, и для Отелло решающим мотивом ревности становится публичность факта измены (в последнем случае — фиктивная, о чём Отелло не догадывается, так как принимает подшучивания Кассио над проституткой Бьянкой за высмеивание Дездемоны). Оба в финале убивают своих жён. Таким образом, у Яго и Отелло, которых традиционно только противопоставляют друг другу, есть много общего. Образ Яго в такой интерпретации выглядит менее демоническим и более человеческим.

*Т. Г. Чеснокова
(МГПУ, Москва)*

От «Укрощения строптивой» к «супружеской войне»: Шекспир и комедия нравов

Мотивы «супружеской войны» и «укрощения» строптивой невесты (или жены), имея длительную традицию бытования в фольклоре и средневековой словесности, получают успешное продолжение в английской комедии раннего Нового времени. Начало этому процессу кладет знаменитая пьеса У. Шекспира, которая, несмотря на не получившую однозначного объясне-

ния связь с анонимной пьесой, опубликованной в 1594 г., содержит иную трактовку сюжетного архетипа.

Противостояние главных героев комедии начинается в добрачный период, перетекая в ожесточенную «супружескую войну», которая в ходе действия подвергается отрицанию и заново утверждается как стратегическая уловка, предпринятая ради установления прочного мира. Но если в «Укрощении одной строптивницы» подчинение женщины носит характер искупления «родовой» вины праматери Евы, то у Шекспира оно выражает природный закон гармонии слабого и сильного. Не влияя на итоги «сражения», указанное отличие определяет едва заметные жанровые сдвиги в структуре шекспировской пьесы в сторону «романической» комедии.

В дальнейшем преобладание получит тенденция к размежеванию романических и сатирических элементов. «Романизированный» Шекспиром, мотив укрощения сдвигается в область добрачных отношений, соединяясь с мотивом преодоления гендерных предубеждений и освобождаясь от антифеминистской окраски (в пьесе «Много шума из ничего», где укрощаемыми являются сразу два персонажа: женский и мужской). Напротив, супружеская война (особенно в комедии нравов) фиксируется на стадии затяжного после-свадебного конфликта или становится разновидностью иронического повторения шекспировского сюжета — новым раундом вечного поединка полов, с попыткой женского реванша (в «Укрощении укротителя» Дж. Флетчера).

Ставка на прямое давление, возвращающая супружеское противостояние на почву природного столкновения силы и слабости, на сей раз имеет обратный эффект, поскольку женщина, как существо естественное, получает тем самым бесспорное преимущество (там же и в «Деревенской жене» У. Уичерли). Таким образом, шекспировский синтез, причудливо совмещающий антифеминистские установки с романическими тенденциями, уступает место сатирическому анализу, который в комедиях XVIII в. нередко смягчается сентиментальными нотками в эпизодах финального примирения.

И. В. Пешков

(Издательский центр «Вентана-граф», Москва)

Способы фиксации ответственности за произведение на титульных листах книг в шекспировское время

Анализ титульных листов английских книг 2-й половины XVI — 1-й трети XVII вв. показал как типичные способы атрибуции, так и исключения, когда можно утверждать, что автор в той или иной степени занимает место героя произведения, а в нескольких случаях можно предполагать, что создатель текста скрывает свое имя за псевдонимом (Грин, Виллоуби, Кемп, Кориэт).

А. В. Титова

(РГУ, Рязань)

Шекспир и его Фальстаф в жизни и творчестве английских либертинов

Образ Фальстафа — один из самых известных в британской комедийной литературе. В обеих частях хроники «Генрих IV» он представляет собой превосходный фон для становления принца. Данный образ особенно подчеркивает контраст между принцем Хэлом и будущим королем Генрихом V.

Как Фальстаф был «фоном», оттеняющим определенные характерные черты молодого принца Генриха в шекспировских хрониках, так и остроумцы эпохи Реставрации отражали в своих произведениях нравы двора короля Карла II. Однако радикальная форма либертинизма просуществовала в Англии не долго, уступив место умеренному и философскому направлению.

Меняется не только отношение Шекспира к Фальстафу, но и сам герой. В комедии «Виндзорские насмешницы» он уже не так сообразителен, как был в хронике. Фальстаф утрачивает свою практичность и придается мечтаниям. Изменение образа шекспировского героя от хроники к комедии можно рассматривать как аллегория трансформации английского либертинизма от радикального к умеренному и философскому. Подобно изменениям в образе Фальстафа, придворные поэты и драматурги 2-й половины XVII в., шокированные скорой смертью друга и соратника Джона Уилмота, второго графа Рочестера, умили свой пыл, пересмотрели свой образ жизни и ушли на более умеренные позиции в своем творчестве. Последователи Ро-

честера, если не сошли на нет, то, по крайней мере, приобрели более благопристойный вид. В комедиях Уильяма Конгривамы мы, в частности, наглядно видим переход автора от радикального к философски настроенному либертину, который ставит хорошую беседу за ужином в компании близких друзей выше, чем веселые шумные попойки и половое влечение. Начиная как ярый либертин и друг Рочестера, в своем мировоззрении данный автор становится ближе к Темплу и Сент-Эвремону, знаменуя таким образом победу философского либертинизма и умеренности в воззрениях того времени.

Е. Р. Меньшикова

(Новый институт культурологии, Москва)

**Немарсианские хроники Кориолана: театральные подмостки
смуты, или поиски империи позднего Возрождения**

Порождением смуты является смутьян, что головы не гнет перед богами, чье демоническое самолюбие рождает тот нонконформизм, который в итоге приводит к народному возмущению и гражданской войне. С такими «смутьянами», как показывает история мира, толпа расправлялась в первую очередь: кидала на плаху и предавала забвению. Типологические сходения, которые обнаруживают образы пушкинского Лжедмитрия и шекспировского Кориолана, показательны: смута тщательно планируется, выбирается «смутьян», не являющийся ни абсолют, тот, чья совесть не совсем чиста, и потому не обладающий ни общественным доверием, ни легитимностью власти, подбирается окружение из числа явных врагов, творится заговор, что совершается спонтанно и дерзко, сметая все нравственные ориентиры и принципы. Время революционного коллапса, в который впала Россия в начале XVII столетия, еще не будучи империей, но сохраняя память об имперских амбициях и тайное предчувствие имперского будущего, удивительным образом совпадают с периодом написания «Трагедии о Кориолане» — 1605–1608 гг. Если учесть существование на тот момент дипломатических и торговых связей между русским и английским царскими дворами, начиная с 1553 г., то возможно предположить, что в работе над пьесой английскому драматургу помогали не только Плутарх и Тит Ливий, но также «вдохновляли» известия о государственном перевороте, что случился в Московском государстве после смерти Ивана Грозного. Смутьян на престоле может рас-

смастиваться как первопричина гражданского неповиновения. Смутьян порождает Смуту только своей гордыней и неистовством: когда в претенденте на царский престол «земное» (тщеславие, властолюбие) одерживает верх над «небесным», когда его «абсолютизм» держится на подлоге, тогда временный заместитель начинает вводить бифуркацию своим легким касанием наветов и лжи, что приводит всю систему к нестабильности. Смутьян не признает Бога, не признает законов, веры и порядка, и как Архистратиг воинствующего непослушания, не способен видеть за своими желаниями желания других, и потому не способного на милосердие и помощь другим. Лжедмитрий, подобно Кориолану, смущал непокорностью, стойкостью и упрямством — так, необузданность характера привела к ошибке в стратегии, что завершилась крушением надежд, обнажив просчет политической философии Смуты — ставку на трикстера, когда в погоне за зрелищем можно было остаться без головы.

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

Народ имеет право? «Плохое» государство в творчестве Шекспира и его современников и возможность его «исправления»

В период становления абсолютизма в английской общественной мысли вступили в противоречие ренессансные и неоримские идеалы гражданской доблести и свободы с идеей неизменности и неколебимости «здания монархии». В стороне от этой полемики не остались и ведущие авторы английского театра рубежа XVI–XVII вв. Обе стороны обращались к античному наследию и в смысле выбора идеи, и в смысле выбора сюжета, при этом обе апеллировали к аристотелианской концепции типов «правильного» и «неправильного» государства, причинам перехода в «неправильные» формы и возможностям его исправления. В отличие от большинства своих собратьев по перу, Шекспир выступает с абсолютистских позиций, что проявляется как в его исторических драмах, так и трагедиях на античные сюжеты. Показателен пример «Юрия Цезаря», который не мог быть закончен смертью главного персонажа, т. е. триумфом цареубийц, но венчается восстановлением монархии. В докладе на примере двух произведений Шекспира («Кориолан» и «Тимон Афинский»), а также пьесы «Поругание Лукреции» Томаса Хейвуда показаны образы «неправильных» форм власти и пути их «ис-

правления», намеченные драматургами раннепетровской эпохи. Представляется весьма показательным пессимизм Шекспира в отношении возможности «исправления» охлократической и олигархической власти.

*Н. Э. Микеладзе
(МГУ, Москва)*

Предатели у Шекспира. Образ доносчика

Предательство — один из тяжелейших грехов и первое злодеяние в мире. В средневековом религиозном универсуме оно по определению не могло найти никакого морального оправдания. Шекспировская аудитория точно знала: место предателя в аду.

Тема предательства — одна из ключевых в творчестве Шекспира, в нем дано и универсальное определение. В докладе рассматриваются типы предателей в великих трагедиях в соотнесении с моделью Данте в «Божественной комедии». Особое внимание уделяется образу доносчика, восходящему к Иуде.

*Е. Н. Чернозёмова
(МПГУ, Москва)*

Костюмы русских: комментарий к ремарке в «Тщетных усилиях любви»

В шекспировской комедии «Тщетные усилия любви» есть ремарка, в которой говорится, что молодые придворные Наварры, желая остаться неузнанными, являются на прием к французской принцессе одетыми “in Russian habits” — т. е. в русской традиции. Эту русскую аллюзию отмечал ряд исследователей, как правило, оставляя без комментариев (Алексеев, 1937; Михальская, 2003; Луков Вл., Луков Вал., 2007).

В постановке театра «Глобус» (Лондон) начала XXI в. (киноверсия 2010 г.) в таких костюмах учтены шапки, отороченные мехом, сапоги, цельнокройные длинные одежды довольно сдержанных тонов.



Но, по-видимому, Шекспир и театр его времени имел в виду другое: а именно то, что костюмы русских купцов были богато расшитыми, многослойными, ярких цветов, из дорогих тканей, с многочисленными украшениями из нашивок — белых, красных и лазоревых, пуговиц — жемчужных, золотых, хрустальных, из драгоценных камней, цветной эмали.

Представление об особом богатстве и цветистости русских одеяний могло формироваться у иностранцев из традиций приема послов в Московии, визитов русских купцов в Англию, в частности, путешествие Григория Ивановича Микулина (Статейный список ... , 2008; Толкачев, 2012) в начале XVII в. и его портрет, созданный европейским художником, на котором он запечатлен в красном богато украшенном одеянии.



Одним из самых плодотворных источников, по которым можно составить представление об одежде русских тех времен, служит работа Н. И. Костомарова «Домашняя жизнь и нравы великорусского народа в XVI и XVII столетиях» (Костомаров, 1993). Раздел IX очерка — «Одежда» — посвящён этому вопросу и подробно описывает облачения разных сословий.

Русский костюм, в отличие от европейского, не предполагал перчаток, но зимой носили рукавицы на меховой основе, которые у небогатых были кожаные, у более зажиточных — суконные. Они также отличались разнообразием цветов, из которых Н. И. Костомаров называет червчатый и зеленый.

Русский костюм, в отличие от европейского, не предполагал перчаток, но зимой носили рукавицы на меховой основе, которые у небогатых были кожаные, у более зажиточных — суконные. Они также отличались разнообразием цветов, из которых Н. И. Костомаров называет червчатый и зеленый.



А. П. Рябушкин. Семья купца в XVII веке

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Алексеев, М. П. (1937) Очерки из истории англо-русских литературных отношений (XI–XVII вв.) : тезисы докт. дис. Л. 5 с.

Костомаров, Н. И. (1993) Домашняя жизнь и нравы великорусского народа в XVI и XVII столетиях (очерк) // Костомаров Н. И. Домашняя жизнь и нравы великорусского народа / сост., предисл., примеч. С. Л. Николаева. М. : Экономика. 397, [2] с. С. 7–278.

Луков, Вл. А., Луков, В. А. (2007) Шекспир и проблема взаимоотражения литератур // Шекспировские штудии V: Шекспир во взаимоотражении литератур : Сб. науч. тр. Материалы научного семинара 6 июня 2007 г. / отв. ред. Н. В. Захаров, Вл. А. Луков. М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та. 72 с. С. 3–17.

Михальская, Н. П. (2003) Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М. : Литературный ин-т им. А. М. Горького. 132 с.

Статейный список Г. И. Микулина (2008) // Путешествия русских послов XVI–XVII вв. : статьиные списки. СПб. : Наука. С. 156–205.

Толкачев, М. В. (2012) Посольства Григория Микулина и Ричарда Ли: из истории русско-английских отношений начала XVII века // Известия ПГУ им. В. Г. Белинского. № 27. С. 1039–1043.

*Г. В. Яковлева
(СПбГУ, Санкт-Петербург)*

Проблемы шекспировской критики в Англии XVIII столетия

В докладе рассматриваются основные вопросы, которые обсуждала английская шекспировская критика XVIII столетия. Это были вопросы соотношения жизни и театра, роли классицистических правил в искусстве и возможности их нарушения, эстетики и её исторической эволюции. Исследуется полемика, развернувшаяся в шекспировской критике того времени, о роли художника и его субъективного взгляда на мир, о принципах создания психологической драмы и достоверных образах персонажей. Особое внимание уделено неоднозначности и противоречивости мнений критиков и постепенному изменению взгляда на Шекспира, которое увенчалось признанием его гениальности. И к концу XVIII столетия Шекспира стали считать основоположником «романтической» драмы в Англии.

*А. И. Кузьмичев
(ИНИОН РАН, Москва)*

**Дискуссия вокруг подражания языку Шекспира
в последней трети XVII — начале XVIII в.**

Вторая половина XVII в. в Англии — пик доминирования французской критической школы, в первую очередь видящей в произведения искусства образцы для подражания и воспитания новых поколений аристократов. Шекспир, чья популярность только начала возвращаться после периода забвения во времена Английской Республики, плохо подходил на роль воспитателя. Вкус эпохи гораздо больше благоволил к творческому дуэту Бомонта и Флетчера, уделявшему серьезное внимание связности сюжетов пьес и изображению правильных манер и поступков, чем Шекспиру, показывавшему на сцене убийства и другие злодеяния, и речи героев которого нередко не соответствовали их социальному статусу. Первый литературный критик Англии Томас Раймер (1643–1713) в «Кратком обзоре трагедии» (1693) писал: «В ржании лошади и вое мастиффа во много раз больше смысла, больше жизненности и, не побоюсь этого сказать, больше человечности, чем в трагедиях Шекспира».

Описанная ситуация, а именно выбор аристократической культуры, в первую очередь манер и языка, в качестве базиса для построения культуры национальной, типична для старой Европы. Тем интереснее уникальный выбор английской культуры, почти без колебаний предпочетшей языку аристократов язык третьего сословия. Шекспир сыграл в этом огромную роль, впервые подмеченную все тем же Раймером, превозносившим драматурга за использование языка купцов и лавочников, как более живого и свободно инкорпорирующего новые языковые модели.

В докладе рассказывается о возникшей вскоре после Реставрации монархии проблеме языка, с опорой на критику XVII–XVIII вв. проведено языковое сравнение между пьесами Шекспира, их адаптациями и пьесами Бомонта и Флетчера. Также представлены первые два английских проекта начала XVIII в. по созданию общенационального литературного языка.

*М. М. Лыпка
(ВятГУ, Киров)*

Оценки творчества Шекспира в литературной критике Ш. Леннокс

В докладе раскрываются особенности восприятия творчества У. Шекспира в эссе Шарлотты Леннокс «Иллюстрированный Шекспир» (1753–1754), посвященном сопоставлению произведений «Гамлет», «Комедия ошибок» и «Зимняя сказка» с их прототекстами.

Леннокс отмечает, что сюжеты исходных произведений сами по себе несовершенны, а изменения, внесенные Шекспиром, не улучшают их, а делают неправдоподобными и лишенными логики.

Пьеса «Зимняя сказка», за основу которой взят роман Р. Грина «Дораст и Фавния», по мнению критика, проигрывает оригиналу из-за «нагромождения невероятных событий» и непоследовательности поступков героев. Ш. Леннокс также указывает на фактическую ошибку Шекспира: Богемия не имеет выхода к морю, а значит все события, произошедшие на море, противоречат принципу правдоподобия.

Сравнивая «Комедию ошибок» и «Менехмы» Плавта, писательница приходит к выводу, что добавление Шекспиром новых героев и сюжетных линий вносит в исходный сюжет излишнюю путаницу. По ее мнению, события «Менехмов» «происходят по воле случая», тогда как в «Комедии ошибок» «события нагромождаются таким образом, что хаос на сцене лишь усиливается».

Основой для создания трагедии «Гамлет» Леннокс вслед за другими критиками называет «Сагу о Гамлете» Саксона Грамматика, отмечая, что основные события и персонажи трагедии совпадают с представленными в средневековом источнике. Образ Офелии она находит более благопристойным, чем в «Саге о Гамлете», но ее безумие считает неестественным.

Писательница относит мнимое безумие Гамлета, убийство Клавдия в присутствии стражников, «смерть героя одновременно с гибелью его убийцы» к «ошибкам» Шекспира, говоря о бессмысленности или неправдоподобии этих событий.

Анализ творчества Шекспира в работе Ш. Леннокс отличается от общих тенденций шекспировской женской критики XVIII в. Рассуждая о достоинствах произведений с точки зрения правдоподобия, логичности построения сюжета и поступков героев, она совсем не говорит о чувствах, ко-

которые испытывает зритель, и не затрагивает дидактические аспекты пьес в отличие от многих ее современниц. Таким образом, ее рецепция Шекспира отличается рационалистическим ригоризмом, так характерным для национальной августианской критики.

*О. Левинсон
(Оксфорд)*

«Диалоги на мосту Риальто», или Шекспир и евреи

Шекспира заслуженно считают одним из самых выдающихся драматургов всех времен, а его произведениями восхищаются уже более четырех веков. Он был популярен и при жизни — не только благодаря своей способности создавать сложные драматические характеры и переплетать сюжетные линии, но также потому, что его пьесы, отражая повседневную жизнь и мышление людей, находили отклик у масс. Именно поэтому постановки пьес Шекспира так мощно повлияли на наше представление о елизаветинской Англии и об облике ее народа.

Это особенно верно для пьесы «Венецианский купец», которая сильно повлияла на отношение и представления о евреях. Наша работа подвергает сомнению расхожее мнение об антисемитизме Шекспира. Мы рассматриваем межкультурные связи писателя с евреями в истории. Подробный анализ пьесы свидетельствует о том, что распространенное толкование Шейлока как злодея малообоснованно, и на самом деле он играет роль трагического героя, т. е. традиция поставлена с ног на голову. Вместо того, чтобы демонизировать евреев, Шекспир атакует предвзятые мнения своей аудитории и представляет в качестве образцового иудея — несомненно положительного персонажа.

«Диалоги на мосту Риальто» основаны на еще не поставленной одноименной пьесе, в которой оригинально сочетаются диалоги и литературное эссе в форме беседы между знатоками «Венецианского купца», критически рассматривающими его традиционную интерпретацию. Исследование содержит критику «классичности» еврейства, как оно представлено у Шекспира, а образ Шейлока отнесен к потенциально трагическим героям.

«СОНЕТЫ» ШЕКСПИРА: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПАМЯТНИК И ПЕРЕВОДЫ

*Е. А. Первушина
(ДВФУ, Владивосток)*

«Фонарь догадки во тьме времен»: о пьесе Игнатия Ивановского «Сонеты Шекспира»

Русская сонетиана Шекспира, ставшая активно развивающимся явлением отечественной переводной литературы, подтвердила непреходящую художественную значимость шекспировских стихов и продемонстрировала богатство рецептивных возможностей нашей принимающей словесности. Они реализованы не только в замечательных переводческих достижениях и в феноменальной множественности параллельных переводов сонетов. Кроме того, они явились творческим импульсом для создания интертекстуальной игры художественными смыслами шекспировских стихов, в результате чего у авторов данных переводов рождались самостоятельные писательские фантазии. Некоторые из них получили широкое читательское признание, например, цикл новелл Ю. Домбровского «Смуглая леди». Гораздо менее известна одноактная пьеса «Сонеты Шекспира» одного из лучших отечественных переводчиков шекспировских стихов — Игнатия Михайловича Ивановского.

Ивановский — автор многих произведений и уникальных стихотворных переложений. Прославленный переводчик шведской поэзии, он был удостоен премии Шведской академии. Хорошо известны и его переводы с английского языка. А. А. Ахматова назвала их большим достижением русской переводческой школы. Особое место в творчестве Ивановского принадлежит Шекспиру. В 1985 г. были опубликованы переводы десяти его сонетов и статья «Совсем другой Шекспир», в 1994 г. — перевод полного корпуса сонетов. В процессе создания этих переводов родилась пьеса «Сонеты Шекспира». В статье о Шекспире Ивановский представил оригинальную трактовку шекспировского сонетного свода и сформулировал свои идеи относительно авторства сонетов, некоторых деталей истории создания сборника и своеобразия его композиции. Но в пьесе эти теоретические позиции нашли яркое художественное воплощение.

Особое очарование произведения состоит в том, что в нем выразительно и органично «живут» шекспировские сонеты в переводе Ивановского. Именно сонеты определяют фабульное единство пьесы, они создают образно-тематический ореол главного героя пьесы — самого Шекспира, хотя в числе реальных действующих лиц его нет. Ивановский включил в свою пьесу сонеты, воспринятые им как программные. В их переводе он наиболее оригинален и полемичен по отношению к предшественникам. Интересно и важно выявить, в какой мере переводческие новации Ивановского определили его писательские «догадки» в пьесе «Сонеты Шекспира». Поэтому в настоящем докладе предпринята попытка проанализировать соотнесенность образно-поэтических особенностей переводных сонетов Ивановского и гипотетических сюжетных линий в его пьесе.

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

**Испытание сонетосложением:
о вставном цикле сонетов в «Бесплодных усилиях любви»**

Время, когда шла работа над «Бесплодными усилиями любви» — последнее десятилетие XVI в. — известно как пора небывалого расцвета английских сонетных циклов. Не случайно Шекспир включил в пьесу несколько сонетов. Традиционно академические издания указывают читателю на пять таких сонетов. Однако если учитывать усеченные и деформированные сонеты пьесы (все они обособлены ритмически и тематически), то их число вырастает до восьми. В нашем докладе мы впервые рассмотрим эти вставки как своеобразный цикл. В научной литературе сонетные вставки данной пьесы обычно анализируют не называя их циклом. Исключением является, пожалуй, только работа Джозефа Чэйни (Chaney, 1993), где четыре сонета, сочиненные влюбленными кавалерами и оглашенные в третьей сцене IV действия, характеризуются как «сонетный цикл среди деревьев». Здесь мы предлагаем взглянуть на пьесу с непривычного ракурса: воспринимая ее полный текст как фон, необходимый для понимания сонетного косяка, глубоко внедренного в «комедию идей». Сонеты пьесы выдержаны в галантно-придворном тоне и, начинаясь как письменные посвящения, они постепенно переходят в зону флирта, диалога, остроумной перепалки между влюбленными. Если в начале пьесы сочинителями сонетов являются исклю-

чительно мужчины, а женщины выступают в роли читательниц, то в последнем акте дамы показаны не только литературными судьями, но и знатоками поэтического языка, способными импровизированно сочинять сонеты. Подчеркнем: сонеты становятся неотъемлемой частью диалога между кавалерами и дамами, где женский голос обретает явственное звучание. Глубина чувств проверяется в этой пьесе искренностью слов. Дамы остаются глухи к напыщенным фразам и «ходульным» сонетам. Серьезным испытанием для кавалеров становится создание совершенного сонета в живой непринужденной беседе. Такого испытания в «Бесплодных усилиях любви» не смог выдержать ни один герой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Chaney, J. (1993) Promises, Promises: "Love's Labor's Lost" and the End of Shakespearean Comedy // Criticism. Vol. 35. No. 1. P. 41–65.

Валентин Осень (В. Ф. Погорелов)

(Научная Пушкинская комиссия Одесского Дома учёных, Украина)

Английская сонетная форма как один из семи типов флуктуационной теории сонета

В докладе анализируется английская сонетная форма как один из семи типов разработанной автором флуктуационной теории сонета, в основу которой легли базовые взгляды И. Р. Бехера и К. С. Герасимова на диалектику сонета и поэтическая составляющая собственного романа-эпогеума «ЕН-НА». Теория предусматривает семь типов сонетных форм, из которых английская относится к шестому.

Предварительно, для сведения, кратко изложены исходные принципы самой теории, в которой введено новое понятие «идеальный сонет», сформулированы конкретные требования к нему и дано его строгое определение. Через идеальный сонет при помощи следующего нового понятия «каноническое расширение» дано чёткое определение «канонического сонета».

К теории сонета применён научный принцип симметрии на основе представления об отклонениях имеющегося сонетного многообразия от идеального сонета как о флуктуациях.

Установлены типы флуктуаций как флуктуации внешней формы и флуктуации формы содержания идеального сонета. Последние состоят в пе-

пераспределении структуры «тезис — антитезис — синтез» или её отсутствии. Флуктуации внешней формы могут быть качественными и количественными. Качественные флуктуации разделены на метрические и строфические.

Введено ещё одно новое понятие: «стихотворение в сонетной форме с флуктуациями». Соответственно типам флуктуаций выделены типы стихотворений в сонетной форме. Даны их определения и формулы. Составлена типологическая таблица сонетных форм, включающая семь типов. Им поставлена в соответствие существующая многозначная «сонетная» классификация.

Прослежена история трансформации классического сонета в английскую («шекспировскую») сонетную форму, которая, как и соответствующая ей «онегинская» строфа, отнесена к шестому из семи типов сонетных форм. Рассмотрены варианты и приведены примеры диалектической структуры (тезис — антитезис — синтез) английской сонетной формы.

И. Е. Чупис

(Физико-технический институт низких температур, Харьков, Украина)

Два духа, две любви (по мотивам сонетов У. Шекспира)

Выполненный мною ранее перевод всех 154-х сонетов У. Шекспира без использования подстрочников по англоязычному изданию (Shakespeare, 1986) позволил прояснить некоторые стороны биографии великого поэта: его актерскую профессию (сонеты 23, 111), невысокое социальное положение (сонеты 57, 58, 80 и др.), а также динамику его отношений с адресатами его сонетов. Известно, что 126 сонетов У. Шекспир посвятил юноше, а 27 сонетов — некой «смуглой леди».

Любовному треугольнику «Шекспир — юный друг — смуглая леди» посвящена моя пьеса «Два духа, две любви», написанная после перевода сонетов. «Два духа, две любви, как рай и ад // Живут во мне, душа им отдана // Дух лучший светел и как ангел свят, // А худший — женщина, она как зло, черна» (сонет 144). Шекспир всей душой полюбил прекрасного юношу Уильяма Герберта, к которому был приглашен наставником его матерью, леди Герберт. И Шекспир, и У. Герберт страстно увлеклись смуглой леди — Мэри Фиттон, любимой фрейлиной королевы Елизаветы. Мэри предпочла юного лорда Герберта. И Шекспир лишился и любимого друга, и возлюб-

ленной: «Я потерял обоих. Поделом. В потере этой виноват я сам. Посланник чувств моих сам был пленен, желая мне помочь, попал в капкан».

Пьеса «Два духа, две любви» была поставлена любительским театральным коллективом и дважды успешно представлялась в г. Харькове.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Shakespeare, W. (1986) *The Sonnets and A Lover's Complaint* / ed. by J. Kerrigan. Harmondsworth, Middlesex ; N. Y. : Penguin books. 457 p.

В. С. Флорова
(МПУ, Москва)

Платонизм в сонетах Шекспира

Ренессанс был временем последовательного возрождения платонизма и неоплатонизма. Характерной особенностью этой эпохи стало то, что в новую эпоху философию Платона прочитали в первую очередь как философию любви. Платоновский Эрос в эпоху Возрождения сделался принципом, связавшим все земное с областью божественного и трансцендентного, что придало ему гуманистический характер. Отчасти причиной этому являлась предшествовавшая Ренессансу куртуазная культура с ее культом служения даме и догматом о том, что Бог есть любовь. В результате истоки возрожденческого платонизма обнаруживаются не только в философии, но и в поэзии — от итальянских стильновистов до английских поэтов-елизаветинцев: Сидни, Спенсера и Шекспира.

Однако у самого Шекспира платонизм претерпел радикальное изменение. В центре эстетической системы «Сонетов» встал не статичный архетип, не трансцендентная Идея прекрасного и не идеализированная дама, но живой и несовершенный человек. Роль Прекрасного друга определяется не столько тем, что он является носителем платоновского триединства «блага — красоты — истины», сколько тем, что платоновская триада в мире Шекспира вообще не существует вне живой «субстанции» друга. Если возрожденческая наука постепенно переместила центр универсума от Земли к Солнцу, то антропоцентрическое мировоззрение окончательно утвердило средоточие духовной вселенной в сердце человека. Истина, красота и благо укоренены там. Поэтому основой шекспировской концепции служит не платоновское восхождение к миру идей, а нисхождение в себя — средневековая исповедь, признание. Однако для своего существования признание требует

авторитета, полномочного его принять. Прекрасный друг выступает именно в качестве такого высшего авторитета. Весь мир трансцендентного Шекспир обнаруживает в дорогом существе. Заоблачная платоновская идея окончательно и бесповоротно становится земным человеком. Вне его ничего не существует: ни гармонии, ни истины, ни порядка, ни самого мира. Вне его все распадается и само время «выходит из суставов».

ШЕКСПИР И ТЕОРИЯ

Орлин Стефанов
(Союз ученых Болгарии, София)

Полоний и здравый смысл. Что за стратегия, спасительна ли она?

Центр внимания в непревзойденном шедевре мировой драматургии «Гамлет» — это датский принц. И в самом деле, его колебания, активный поиск истины и возмездия за отнятую убийством корону, за соращение овдовевшей матери — основная интрига в сюжете. Но Шекспир отвел важное место и первому министру Клавдия — Полонию. Подробно разработана его активность, самочувствие придворного мудреца, распорядителя важнейших дел не только в управлении, но и в личных взаимоотношениях. Стало быть, для понимания общего замысла эта фигура отнюдь не случайна. Полоний учился в университете, знает толк в театральном деле, сыплет сентенции и везде выказывает свое компетентное мнение. Но ход действий приводит его к полному поражению. Сам он проколот рапирой, пока подслушивал «для Короля». Потом сходит с ума и погибает его дочь. Сын теряет жизнь в поединке, подстроенном как дружеский. Такой жизненный итог подсказывает, что какими бы хитросплетениями не стремился человек продвинуться в жизни, оградить себя от опасностей, быть в ладу с властью имущими и дожидаться их покровительства, путь интриг — это не путь спасения.

Когда Гамлет говорит в своем знаменитом монологе о «выходках глупца» и о «суде ничтожеств» он вполне конкретно мог бы подразумевать и поведение Полония. Потому что в прямом общении с ним Принц язвителен и резок, постоянно иронизирует все его замашки, с отвращением отзывается о своей случайной жертве.

А поскольку Гамлет является своеобразным выразителем взглядов Шекспира, то Полоний как антипод главного героя еще ярче высвечивает позицию гениального драматурга. Тем более что черты наиболее приближенного царедворца выявляют неприглядные черты и у мелких приспешников Короля (Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, Озрика). Вся эта «королевская рать» обречена жить как ничтожества, да и умереть отнюдь не славно...

М. И. Лазариди
(*Кыргызско-российский славянский университет, Бишкек, Кыргызстан*)

**Античный концепт «благородный отец — эвпатор»
в литературных образах
(на материале трагедий Софокла, Шекспира, Пушкина)**

Доклад строится на сопоставительном анализе концепта «благородный отец — эвпатор» в древнегреческой литературе и трансформации образа в художественном творчестве Шекспира и Пушкина — гениев английского и русского народов.

Герои «Царя Эдипа» Софокла и «Короля Лира» Шекспира являются персонажами трагедий. Герой «Станционного смотрителя» Пушкина — персонаж повести неизвестного Белкина (одна из масок поэта).

Каково основание для сравнения трех героев? В отличие от двух первых персонажей, герой Пушкина не царского рода. Все эпитеты начинаются с «не»: неказист, беден, не из знатного рода. Постоять за себя не может, не то что Эдип или Лир, особенно в эпоху их могущества.

Что объединяет эти образы, которые разделяет время (Античность, V в. до н. э., XVI в., XIX в.)? Сан, отношение к власти, разница в происхождении? Эмоциональная сфера, в которой все равны, — это фундаментальный уровень сравнения, который не зависит от внешних факторов. Различия, о которых сказано выше, не существенны для данного уровня.

Есть нечто сакральное в понятии «отец». Все отцы в текстах-шедеврах благородны, потому что любят своих детей сверх всякой меры. Но все герои глубоко несчастны из-за трагедии нецененной отцовской любви. Столкновение благородства и подлости, бескорыстия и жадности, демократизма и властолюбия порождают в зрителе и читателе взрыв чувств, который приводит к очищению души — катарсису.

Е. И. Чебанная
(*КубГУ, Краснодар*)

**Бахтин и Шекспир: об особом монологизме Гамлета
как героя и литературного архетипа**

Благодаря изысканиям М. М. Бахтина диалогизм стал широчайшей литературоведческой категорией, своеобразным мерилom художественного

текста. Монологизм же остался явлением достаточно узким (особенно в рамках бахтинской концепции). Цель нашей работы — обращаясь к «Гамлету», выяснить, что такое монологическое как тип сознания героя и каким образом оно позволяет ему функционировать в большом времени в качестве литературного архетипа.

Горизонтальный диалогизм произведения возникает, когда автор создаёт «личность и саморазвивающуюся логику этой личности». Только автономные герои способны вступать в диалог. В «Гамлете» лишь Принц является носителем той значимой (идеологической) позиции, которую можно назвать автономностью. Герой одинок, потому что никто кроме него не способен на целостную речь, на монолог (ср. тринадцать монологов Гамлета против одной речи Клавдия), который есть утверждение сознания в бытии, утверждение высшего знания о мире. Им обладает только Гамлет. Поэтому главная риторическая фигура в его философской ипостаси — монолог. Диалогическая речь возникает лишь в перевёрнутом мире, когда Принц становится шутом, а его философия — риторикой абсурда.

Но на уровне «герой — автор» пьеса крайне диалогична. Рассуждая в категориях Бахтина, можно сказать, что биографический автор принципиально не знает реальности, в которой находится, а конципированный — полностью знает реальность, которую творит. Герой должен находиться в той же позиции, что и биографический автор — не знать полноты мира, в котором протекает его бытие. Но Гамлет знает больше других героев, зрителей и своего автора как рядового человека. Между Шекспиром и Гамлетом — диалог о бытии.

Итак, диалогичен или монологичен Гамлет как герой? Для ответа на этот вопрос рассмотрим его как действующий мощный литературный архетип, идеологическую интенцию, влияющую на весь последующий литературный процесс. Монолог становится не формой речи, а формой смысла, способной уберечь сознание героя от последующих атак других сознаний. Монологичность — единственный способ для героя утвердиться в бытии, утвердить «я», которое в диалоге неизменно будет встроено в некий мировой дискурс, в бахтинское большое время. Именно этот механизм лежит в основе формирования гамлетовского архетипа.

В. А. Семёнов
(ТвГУ, Тверь)

Шутовство как эпифеномен театра Шекспира и Стерна

Доклад посвящен рассмотрению категорий юмора и иронии в английской литературе.

В качестве материала автор обращается к творчеству Шекспира, в произведениях которого феномен шутовства — в отличие от творчества его современников (Нэш и др.) — используется как прием философской иронии.

Позже, в эпоху Просвещения, эту традицию возрождает в своем творчестве Л. Стерн — и становится родоначальником нового литературного направления. Сопоставление шута Йорика и шута Кориэта как двух масок литературной игры дает возможность глубже проникнуть в техники создания художественного текста. В докладе приводится этимология имени Йорик.

Ф. Х. Исрапова
(ДГУ, Махачкала)

Поиск нарратора в драматургическом тексте (на материале трагедии Шекспира «Макбет»)

Теоретическая проблема, которой посвящен доклад, — поиск нарратора в драматургическом тексте. В соответствии с этим в докладе решается задача — определить способ проявления нарратора в трагедии Шекспира «Макбет». Исходным является тезис В. И. Тюпы о том, что «конструктивную основу драматургического текста составляют *перформативные* высказывания» (Тюпа, 2013: 169; курсив автора. — Ф. И.). Театральная метафора «мир — сцена», примеры которой в «Гамлете» анализирует А. Т. Парфенов, оказывается свидетельством того, что перформативные реплики персонажей играют конструктивную роль в организации драматургического дискурса, открывая в текстах шекспировских пьес способ и место проявления «постоянного нарратора, этого посредника между миром персонажей и миром зрителей» (Тюпа, 2010: 13).

То, что А. Т. Парфенов называет в «Гамлете» «параллельностью смысловых рядов» сценической ситуации и ситуации на сцене (Парфенов, 1981: 51), получает теоретическое обоснование в явлении «рассогласования пер-

формативной и репрезентативной интенций» речевых актов в жанре трагедии (Тюпа, 2010: 8) и восходит к той структуре раздвоения, которая сложилась в театре Еврипида. Мы имеем в виду представление Ф. Ницше о том, что эстетика драм Еврипида определяется законом «эстетического сократизма» (Ницше, 1998: 104).

Когда Макбет говорит языком поэта-драматурга, постановщика спектакля, он возрождает ситуацию драматического первофеномена, о котором Ф. Ницше говорит в связи с объяснением роли хора в античной трагедии: «...актер <...> видит образ исполняемой им роли с полной ясностью, как нечто осязаемое, перед своими глазами» (Ницше, 1998: 84–85).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ницше, Ф. (1998) Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / пер. с нем. Г. А. Рачинского // Ницше Ф. Соч. : в 2 т. М. : РИПОЛ классик. Т. 1. 832 с. С. 45–158.

Парфенов, А. Т. (1981) Театральность «Гамлета» // Шекспировские чтения. 1978 / под ред. А. А. Аникста. М. : Наука. 326 с. С. 42–56.

Тюпа, В. И. (2010) Драматургия как тип высказывания // Новый филологический вестник. Т. 14. № 3. С. 7–16.

Тюпа, В. И. (2013) Дискурс / Жанр. М. : Intrada. 211 с. (Глава 9. «Трагедийный жанр сценического дискурса». С. 168–195).

*В. Б. Смиренский
(ИНИОН РАН, Москва)*

Шекспировский подтекст и супертекст

Исследование проблем литературных и межтекстовых связей Шекспира сопровождается бурным ростом терминологии. Отмечается, что сам термин «интертекстуальность» со временем менял свое значение и авторство; при этом «засилье» новых терминов может привести к «энтропии в гуманитарных науках». В связи с этим предлагается проводить различие между, например, «интертекстуальностью» и «литературными связями»: первый термин ведет скорее к «произвольности в установлении... связей», поскольку «речь идет о свободном парении текстов в культурном пространстве, где автора нет» (Шайтанов, 2005: 133) и т. д. Но появление новых терминов в этой области продолжается: все шире используются такие термины, как «шекспиризм», «шекспиризация», «шекспировский код», «шекспировский

текст», «шекспировский тезаурус» и др. Например, в одной из статей можно прочесть: «Изучение первых шагов по освоению творчества Шекспира русским культурным *тезаурусом* дает богатейший материал для характеристики “*шекспиризации*” русской культуры как “принципа-процесса”, характеризующего *диалог культур* России и Европы, за которым проступает более глубокое идейно-эстетическое явление — формирование русского “*шекспиризма*”» (Захаров, 2007: 135; здесь и далее курсив наш. — В. С.)

Что касается термина «интертекстуальность», то не у всех авторов он ассоциируется с «парением» текстов, где нет автора. Например, в одной статье об интертекстуальности читаем: «интертекстуальный “узел” — сплав авторского и цитируемого текста, — который может быть интерпретирован только в совокупности значений» (Борбунюк, 2011: 190).

Н. В. Петрова и О. К. Кулакова отмечают, что термин «интертекстуальность» прочно вошел в научное пространство, вытеснив такие близкие по значению термины, как «схождения» (Петрова, Кулакова, 2011). Далее авторы пишут, что термин «интертекстуальность» «по своей точности, краткости и мотивированности приближается к идеальному термину; он заменил такие описательные названия, как влияния, источники, традиции, следования образцу...» (там же: 132) и т. п.

В связи с этой проблемой отметим, что читатель (или исследователь) может верно определить авторскую интенцию и воспринимает диалогичность данного текста. Раскрывая литературные и интертекстуальные связи Шекспира, например, с пьесами и прозой А. П. Чехова или «Маскарадом» М. Ю. Лермонтова, мы видим, что здесь вполне применимо и понятие «подтекст». Так, Л. С. Артемьева пишет о «Палате № 6»: «...реминисценции из шекспировской трагедии, апеллирующие к пассивной, философской стороне высказываний Гамлета, образуют в драматическом по своей сути повествовании Чехова трагедийный *подтекст*» (Артемьева, 2015: 242). В последнее время можно отметить активное использование термина «*сверхтекст*» — «шекспировский сверхтекст». Автор диссертации, посвященной этому понятию, пишет: «Сверхтекст проявляет системные свойства каждого из входящих в него текстов, при этом в той или иной его составляющей — отдельном тексте, субтексте, подтексте находят отражение свойства целого — сверхтекста» (Лошаков, 2008а: 7). Он склонен даже отдать предпочтение термину «сверхтекст» по сравнению с «гипертекстом»: «Из двух конкурирующих терминов — “гипертекст” и “сверхтекст” — мы отдаем предпочте-

ние второму в силу его сопряженности с отечественной традицией изучения стоящего за ним феномена» (там же: 3). На наш взгляд, оба этих термина одинаково важны по-своему. И сам А. Г. Лошаков указывает, что гипертекст отличается разветвленной и упорядоченной системой ссылок, позволяющих переходить от отдельного текста или его фрагмента к другим, связанным с ним по содержанию. В то же время «сверхтекст — это всегда целостность — целокупность или совокупность текстов, каждый из которых вне этих объединений представляет собой целостное, автономное произведение» (Лошаков, 2008b: 488).

Наконец, Е. С. Демичева в связи с литературными связями Шекспира и «исходя из положений, выработанных исследователями феномена свёрхтекстов... понятие “шекспировский текст” русской литературы» определяет как «совокупность произведений, в которых встречаются сюжеты, мотивы, образы, реминисценции, заимствованные из художественного мира В. Шекспира, включая его произведения и его биографический миф, систему, компоненты которой связаны между собой различными типами взаимодействий. “Шекспировский текст” образует незамкнутое единство, характеризующееся смысловой, содержательной, а также, отчасти, лексической и стилистической целостностью» (Демичева, 2009а: 8–9). Она же отмечает, что можно наблюдать трансформацию шекспировских сюжетов и образов, которая «сопровождается деконструкцией, ироническим переосмыслением, пародированием. Такие поэтические явления наблюдаются по большей части в рамках постмодернистского направления» (Демичева, 2009b: 5).

Подводя итог обсуждению этих точек зрения, можно сделать вывод: само по себе появление новых терминов не означает возрастания энтропии в исследуемой области, размывания означаемого и т. п. Развитие терминологии (или ее бурный рост) может быть обусловлено новыми аспектами и уровнями рассмотрения проблемы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Артемьева, Л. С. (2015) Аллюзии на драматургию У. Шекспира в прозе А. П. Чехова 1890-х годов: «Правила преференции» в идентификации жанра // Знание. Понимание. Умение. № 2. С. 239–245.

Борбунюк, В. А. (2011) «Общая мировая душа»: А. Чехов и М. Кулиш (интертекстуальный аспект пьесы М. Кулиша «Маклена Граса») // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. № 963. Сер.: Філологія. Вип. 62. С. 185–193.

Демичева, Е. С. (2009a) «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX — начала XXI веков : дис. ... канд. филол. наук. Волгоград. 190 с.

Демичева, Е. С. (2009b) «Шекспировский текст» в русской литературе второй половины XX — начала XXI веков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград. 24 с.

Захаров, Н. В. (2007) Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус // Знание. Понимание. Умение. № 1. С. 131–140.

Лошаков, А. Г. (2008a) Сверхтекст: семантика, прагматика, типология : автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Киров. 50 с.

Лошаков, А. Г. (2008b) Сверхтекст: семантика, прагматика, типология : дис. ... д-ра филол. наук. М. 564 с.

Петрова, Н. В., Кулакова, О. К. (2011) Различные подходы к определению интертекстуальности // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. № 2 (14). С. 131–136.

Шайтанов, И. О. (2005) Триада современной компаративистики: глобализация — интертекст — диалог культур // Вопросы литературы. № 6. С. 130–137.

*Е. М. Масленникова
(ТвГУ, Тверь)*

Культурные коды и хронолектное прочтение шекспировских текстов

1. Художественный текст вбирает в себя бесконечное множество смыслов самого текста и личностных смыслов читателя, образованных в результате активного сотворчества с автором при проекции своего опыта на воспринимаемый текст и приписывании подтекста в зависимости от потребностей и мотивов, ментальных стереотипов на основе своего тезауруса, индивидуального опыта и фоновых знаний. Мотивация, связанная с профессиональной или общественной деятельностью, увлечениями, становится наиболее актуальной. Перевод А. И. Кузнецова («Книжное обозрение», 1997, № 40) обязан своим появлением объявленному конкурсу на лучший перевод шекспировского сонета 130.

2. При переводе шекспировский текст может оказаться включённым в систему индивидуального стиля переводчика и использоваться для выражения собственных этических, эстетических, политических и т. д. взглядов.

Особенности воспринимающей культуры вызывают хронолектную множественность трактовки одного и того же текста: в 1950-е гг. советские литературоведы считали шекспировский сонет 66 предвестником буржуазной революции.

3. Если перевод — это одно из проявлений межкультурного общения, то одной из предпосылок успешности данного вида двуязычной коммуникации становится не только общность собственно языкового кода, но и общность культурного кода. Современники У. Шекспира расшифровывали причину, по которой Полоний назван во втором акте трагедии «Гамлет» (1603) “a fishmonger”, поскольку существовало выражение “a fishmonger’s daughter” — проститутка (буквально «дочь торговца рыбой»), но современных читателей столь «затемнённая» сторона выражения сбивает с толку, поэтому в русских переводах XIX в. он оказывается «рыбаком» (А. И. Кронберг), «торговцем живностью» (К.Р.) или «торговцем мясом» (П. П. Гнедич). Когда в четвёртом акте Офелия говорит о том, что «дочь пекаря стала совой», то выражение “a baker’s daughter” косвенно указывает на её свершившееся падение: по каким-то причинам дочери пекаря считались легкомысленными девицами.

4. Современные переводчики шекспировских произведений действуют внутри интерпретативных рамок, прочитывая и / или «вчитывая» текст в хронолект.

ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ОБМЕНЕ XIX–XX ВВ.

Г. В. Яковлева

(СПбГУ, Санкт-Петербург)

«Лекции о Шекспире» С. Т. Колриджа и теория романтической драмы»

В докладе рассматриваются основные теоретические и практические вопросы драматургии, затронутые английским поэтом-романтиком С. Т. Колриджем (1772–1834) в его «Лекциях о Шекспире», прочитанных им в конце XVIII — первом десятилетии XIX вв. Колридж определяет У. Шекспира как основоположника романтической драмы. В докладе исследуются главные положения «Лекций» Колриджа: противопоставление шекспировской «романтической драмы» театру классицизма, принцип создания «драматической иллюзии», при которой воображение и чувства зрителя участвуют в развивающемся перед ними сценическом действием. Колридж утверждает, что при этом зритель находится на сцене в состоянии романтической «полуверы» в происходящее, не забывая о настоящем. Так развивается и совершенствуется его душа. Автор доклада утверждает, что второй главной темой, которую разрабатывал Колридж, был вопрос о «романтическом» герое Шекспира. Основным достижением великого драматурга, по мнению Колриджа, стало создание глубоких психологических образов-характеров в их противоречиях, с их диалектической внутренней борьбой, в постоянном развитии. «Шекспировская критика» Колриджа способствовала созданию его современниками нового «романтического театра».

А. А. Юрьев

(РГИСИ, Санкт-Петербург)

Принципы шекспировского историзма в творчестве Хенрика Ибсена

Шекспир как автор исторических хроник и «римских трагедий» «Юлий Цезарь» и «Антоний и Клеопатра» по праву считается создателем исторической драматургии Нового времени. Конечная 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 надлично-демонический, роковой характер»; здесь «историческое время вполне осознано как роковая необходимость» (Пинский, 1971: 95).

С жанром исторической трагедии были связаны важнейшие устремления Ибсена на протяжении первых двадцати пяти лет его творческой деятельности, когда драматург пользовался по преимуществу историческим и историко-легендарным материалом. В наиболее значительных исторических пьесах Ибсена — «Воителях в Хельгеланде» (1857), «Борьбе за престол» (1863), «Кесаре и Галилеяnine» (1873) — существенное значение имеет опора на шекспировскую традицию. Влияние Шекспира проступает не только в явных и скрытых аллюзиях, но в самом ибсеновском видении истории.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Пинский, Л. Е. (1971) Шекспир: основные начала драматургии. М. : Художественная литература. 606 с.

О. Ю. Анцыферова

(Естественно-гуманитарный университет г. Седльце, Польша)

Антистратфордианство Генри Джеймса

Отношение Генри Джеймса к наследию Шекспира и «шекспировскому вопросу» анализируется в контексте феномена литературного культа, проблематизации возможных точек зрения на роль биографического контекста в посмертной судьбе художника, как выражение иронического отношения к абсолютизации любой точки зрения.

М. П. Кизима

(МГИМО(У), Москва)

Шекспир, Торнтон Уайлдер и «женский вопрос»

Своеобразный диалог с Шекспиром — органичная часть творчества классика американской литературы XX в. Торнтон Уайлдера (1897–1975). Одна из отличительных черт этого писательского разговора — его обращен-

ность к современной действительности, к повседневной жизни людей; он затрагивает самые разные стороны бытия, в том числе и так называемый «женский вопрос».

Примером может служить роман Уайлдера «Теофил Норт» (1973). Время действия романа — 1920-е гг., уже после того, как 19-й поправкой к Конституции США (1920) женщинам было дано право голоса. Уайлдер показывает, однако, что общество только в начале пути и перед женщинами стоит трудная задача внутренней перестройки своего сознания для смелого освоения открывшегося им общественного пространства, преодоления сложных обстоятельств, собственных страхов и предрассудков. Шекспир и его героини предстают в романе Уайлдера как один из самых мощных источников вдохновения для современных женщин.

Героини шекспировских комедий — волевые, свободолюбивые, деятельные — обладают силой воображения и способностью к игре, что является, по Уайлдеру (и по Шекспиру) примером верного отношения к реальности, их «игра», их «юмористический ум» — это способность видеть реальность в истинном свете и не уклоняться от неё.

Центральным эпизодом для этой линии романа является история Майры, решительно не любившей Шекспира и считавшей, что «его пьесы — ребячество»; однако через чтение и обсуждение произведений Шекспира, участие в постановке сцен из шекспировских пьес она открывает для себя новый мир и возможность справиться со своей собственной непростой жизненной ситуацией.

Н. А. Высоцкая

(Киевский национальный лингвистический университет, Украина)

«У матери моей была служанка...»: материализация одного виртуального шекспировского образа в современной литературе США

В своем выступлении по случаю предстоящего открытия Шекспировской библиотеки Фолджера в Вашингтоне (1932) профессор Джордж Уичер призвал исследователей будущего направить работу воображения, среди прочего, на прочтение смыслов, заложенных в тех персонажах Шекспира, «которых он коснулся лишь вскользь». Среди этих «трепещущих теней» есть и «служанка по имени Барбара, от которой Дездемона услышала песню об иве». Доклад посвящен художественным откликам на этот призыв двух

современных американских писательниц — Тони Моррисон и Линды Бамбер, «воскрешающих» Барбару на страницах своих произведений, где трагедия «Отелло» предлагает матрицу для собственных рефлексий о запутанных конфигурациях расы, класса и гендера как в шекспировском мире, так и в Америке XXI в.

По наблюдению Марианны Новы, современные авторы-женщины, обращаясь к наследию Шекспира, «часто резко полемизируют с его пьесами, с предыдущими их интерпретациями и с патриархальными и колониальными позициями, которые эти пьесы стали символизировать». Обе писательницы приглашают читателей / зрителей посетить альтернативные фикциональные миры — в пьесе Моррисон «Дездемона» это серая зона вечного «сейчас» за пределами земного существования, в новелле Бамбер «Объявляется конкурс» — повседневная реальность типичного американского университета, представленная в сатирическом ключе. Обе изображают Барбару представительницей темной расы, наделяя ее важными смыслообразующими функциями. Создавая ее образ с помощью различных приемов, и Моррисон, и Бамбер отвергают пострасовые утопии, отдавая предпочтение многообразию, переосмысленному национальным сознанием как несомненная ценность.

*Е. Н. Чернозёмова
(МПГУ, Москва)*

**Функция обращений к творчеству предшественников и
младших современников Шекспира в романе
Донны Тартт «Тайная история» (1992)**

В докладе анализируются функции обращения к именам и произведениям предшественников и современников Шекспира в современном университетском романе Донны Тартт, а также дополнительные смыслы, привносимые ими в художественную прозу.

Действие в романе Д. Тартт «Тайная история» происходит в гуманитарном университетском колледже, что оправдывает многочисленные литературные реминисценции. Несколько ведущих персонажей романа замешаны в трагическом событии — убийстве сокурсника, смысл которого стараются осмыслить. Повествование ведется от имени одного из них — Ричарда Пайпена, который обращается при осмыслении случившегося к работам предшественников Шекспира: они созвучны переживаемому им.

«Я сидел над ними часами, размышлял, делал выписки и заметки. Никто не мог сравниться с моими авторами в изображении катастрофы. Они не только понимали, что такое зло, но и признавали все многообразие уловок, при помощи которых оно прикидывается добром. Мне казалось, что они проникают в самую суть, что, говоря о пороках людей и перипетиях их судеб, они указывают на главное — невосполнимую ущербность всего мироустройства» (Тартт, 2009: 561). «Невосполнимая ущербность всего мироустройства» воспроизводимая мастерами слова служит для Ричарда неким психологическим заслоном, путем к самооправданию. Эпизод написан плотно в несколько абзацев и содержит десяток имен и названий, каждое из которых соотносимо с событиями романа, пережитыми Ричардом. Хронологически первым в ряду авторов, привлечших внимание Ричарда, стоит имя Кристофера Марло. Факты его жизни убеждают Роберта в совместимости гениальности и злодейства.

Пережитое Ричардом странно меняет его сознание. В числе авторов, привлечших внимание Ричарда названы Уэбстер и Мидлтон, Тернер и Форд. Притягательным для него оказывается страшное и жестокое: «...мне был по вкусу мир, в котором жили их персонажи: мир, освещенный не солнцем, а предательским пламенем свечей, мир, где невинность всегда оказывалась попорченной, а злодеяние — ненаказанным» (там же). Поэтика и события произведений названных авторов вскрывают внутреннее состояние образ мыслей персонажа. Наиболее интересным для него оказывается Тернер и его «Трагедия мстителя».

Таким образом, компактный в несколько абзацев эпизод, наполненный именами авторов и названиями произведений, при развертывании заключенных в нем смыслов оказывается вплотную связанным с событиями романа и той оценкой, которую им дает автор повествования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Тартт, Д. (2009) Тайная история : роман / пер. с англ. Д. Бородкина, Н. Ленцман. М. : Иностранка. 576 с.

Л. С. Артемьева
(ННГУ, Нижний Новгород)

**«Вишневый сад» А. П. Чехова в переводе Т. Стоппарда:
шекспировские аллюзии как переводческая стратегия**

Известно, что А. П. Чехов, определяя жанр «Вишневого сада», обозначил его как комедию, предметом изображения в которой становится картина трагической неукорененности человека в реальной действительности. Одним из способов реализации комического в пьесе (герой «не на своем месте») являются неточные цитаты и аллюзии на текст трагедий Шекспира, поэтому, как отмечают исследователи, «жизнь жанров в пьесах Чехова связана <...> с постоянными “ошибками”, намеренными неточностями цитируемых героями отрывков, фрагментов, фраз» (Абдуллаева, 1987: 170).

Используя этот чеховский прием, Стоппард в переводе дополняет оригинальный текст другими аллюзиями из пьес Шекспира, расширяя таким образом смысловой потенциал подтекста пьесы. Так, вкладывая слова Гамлета в уста второстепенных действующих лиц (Епиходова, Семионова-Пищика), переводчик подчеркивает несовпадение комического пафоса, доминирующего в характеристике персонажей, с трагическим пафосом цитируемых фраз, тем самым исключая возможность односложной трактовки их функций в произведении. Шекспировская «память жанра», заключенная в цитатах, введенных Стоппардом, присутствует и в других реминисценциях из трагедий Шекспира, характеризуя состояние мира (образ мира-сада, «звук лопнувшей струны» (Виноградова, 2004)), отсутствие в нем внутренней энергии движения, тем самым обнаруживая трагическую невозможность человеком обрести себя, переживающего свое несовпадение с действительностью.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Абдуллаева, З. (1987) Жизнь жанра в пьесах Чехова // Вопросы литературы. № 4. С. 155–174.

Виноградова, Е. Ю. (2004) Шекспир в художественном мире А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. М. 201 с.

**Повесть Г. Грина «Десятый» и шекспировская
концепция театральности мира**

В повести «Десятый» Г. Грин обращает внимание читателей на глубокое внутреннее потрясение людей, которые в одночасье превратились из простых парижан в заложников. Это жуткое слово, по словам самого писателя, «сгустилось у каждого в мозгу, будто чёрная туча». Гриневская точка зрения на человека периода Второй мировой войны трагична. Его существование было сведено к абсолютному минимуму и зависело от воли неких высших сил. Эти силы ломали судьбы, калечили и растлевали души, лишали личность её достоинства и места в жизни. Так произошло с главными героями повести «Десятый»: Шавелем, Терезой и Кароссом.

Спасаясь от расстрела в качестве заложника, Шавель лишился родового имени, а по милости малограмотного тюремного писаря, и настоящего имени. Из уважаемого до войны адвоката Шавеля он превратился в бездомного и одинокого бродягу Шарло. Вернувшись с отчаяния в свое родовое имение, он вынужден играть в нём роль слуги. Милая, простая девушка Тереза тяготится ролью хозяйки в свалившемся на её голову чужом поместье, из-за которого погиб её брат, купивший его ценой своей жизни. Знаменитый до войны талантливый певец Каросс превратился в предателя и мародёра. Он даже пытается сыграть роль Шавеля, чтобы завладеть его домом, отобрав его у Терезы.

В этой повести Г. Грин показал, что жизнь — это своего рода драматический спектакль. А в XX в. и того хуже — трагическое представление. Шекспировская концепция театральности мира нашла в творчестве великого английского писателя свое продолжение и развитие.

Р. Банерджи

(Университет им. Джавахарлала Неру, Нью-Дели, Индия)

**Переосмысление векового образа и сюжета
в русском и индийском пространстве —
«Король Лир» У. Шекспира**

Национальные культуры в процессе своего исторического развития взаимодействуют. Одна культура берет из другой самое значительное, вследствие чего более развитая культура обогащает менее развитую. Это относится и к литературе, поскольку она является важной частью культуры. Огромную роль в истории всемирной литературы играют взаимосвязь и взаимодействие национальных литератур, которые приводят к обогащению каждой из них.

Для литературы XIX в. характерны активные межнациональные творческие контакты, причём в одних случаях эти контакты вели к двустороннему взаимовлиянию, в других — к одностороннему. Национальные литературы развиваются, совершенствуются благодаря этому художественному взаимовлиянию и преемственности. Значительную роль в этом процессе играли и продолжают играть так называемые «вековые образы» или «вечные образы». Обращение к великим достижениям человеческого гения связано с глубинными законами восприятия традиции, сохранением и постоянной актуализацией и переосмыслением их.

В литературе XIX в. мы наблюдаем широко распространённое цитирование и переосмысление вековых сюжетов и образов, в том числе шекспировских. Среди них как наиболее популярные следует отметить такие произведения, как «Гамлет», «Ромео и Джульетта» и «Король Лир». Образы и сюжеты этих произведений были использованы и переосмыслены не только в западной литературе, но и в литературах азиатского и американского континентов. В русской литературе сюжет и образы «Короля Лира» были использованы такими писателями середины XIX столетия как И. С. Тургенев («Степной король Лир»), А. Н. Островский («Свои люди — сочтёмся»), Н. Н. Златовратский («Деревенский король Лир»). Во французской литературе — О. де Бальзаком («Отец Горио»), в индийской литературе — в пьесе Диджендролала Рая («Шахджахан») и др. До сих пор шекспировский Лир пользуется популярностью в мире кино и театра.

Обращение к образу короля Лира и его творческое переосмысление в литературах разных стран происходило под влиянием определённых исторических, социальных и культурных факторов. Вековой образ и сюжет «Короля Лира» предстают как своеобразная форма осмысления живой и актуальной действительности в разное время, в разном пространстве.

И. Антанасиевич

(Белградский университет, Сербия)

**«Сон летней ночи» — комикс русской эмиграции
в Королевстве Югославия**

В докладе дается анализ феномена русского комикса как национального явления, возникшего в другой стране и повлиявшего на развитие европейской школы графического романа. Рассматривается механизм транспозиции классического текста: на примере комикса «Сон летней ночи» Сергея Соловьева (Белград, 1938).

Также представлен краткий обзор истории становления и развития феномена русского графического романа в 1930-е гг. в Югославии, который рассматривается как феномен эстетического характера и представляет собой образец визуальной литературы.

ОСНОВНОЙ ДОКЛАД

Р. Морз

(Университет Париж VII им. Дени Дидро, Франция)

Прошлое и будущее: Пигмалион, совершенство и власть

Отталкиваясь от одной странной шекспировской аллюзии на миф (явно вырванный из контекста), мы рассматриваем ряд метаморфоз у Шекспира и Овидия; в них обнаруживается нечто общее, что позволяет критикам судить о поэтических ассоциациях и о влияниях диахронического характера. Такие критики хватаются за ключевые слова как повод рассуждать об интересе автора (а иногда, к сожалению, самого критика). В «Мере за меру» щеголь Луцио неуважительно упоминает Пигмалиона, что позволяет нам поразмышлять над аллюзиями и интерпретацией прецедентных образов в произведениях Шекспира и его современников: почему Пигмалион оставался полезным для Шекспира и даже для новейших интерпретаций Шекспира в наши дни? Доклад не отвечает на все поставленные в нем вопросы, поскольку мы не претендуем ставить точку в многолетних изысканиях Ива Пейре (Yves Peyré) по мифологической образности. Вот эта цитата, в которой присутствует характерная для Луцио претензия на остроумие: «Где же твои куколочки-женщины, которых ты создаешь так же легко, как Пигмалион? Обыкновенно это они за тебя запускают лапки в наши карманы». В этой сцене Луцио наблюдает, как ведут в тюрьму сводника Помпея. Проходя мимо дворянина, Помпей по глупости просит Луцио взять его на поруки. В ответной реплике Луцио упоминает Пигмалиона (и это единственный случай у Шекспира, хотя можно найти завуалированные ссылки). Как и литературное влияние, аллюзия — сложный инструмент, и его изучение предполагает понимание вариантов исторически менявшихся ассоциаций и внимательное толкование контекста (а не просто электронный поиск по корпусу текстов), что и позволяет судить об импликации. В данном случае «внимательное толкование» означает учет состояния конфликтов пьесы к моменту произнесения реплики, личности произносящего реплику персонажа и того, кто еще присутствует на сцене и слышит эти слова. Часто отмечалось, что у Шекспира персонаж оказывается не просто автором реплик: произносимое может расширять смысл всей пьесы, даже если произносящий этого не осознает. Сформулируем вопрос не с точки зрения актера: «Почему мой персонаж это говорит?», а шире: «Что привносят в ткань пьесы эти слова?».

ШЕКСПИР КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ

В. А. Рогатин
(РГУ, Рязань)

Приёмы аналитического чтения драмы на семинарских занятиях по зарубежной литературе

Семинарские занятия по истории литературы на факультете иностранных языков выгодно отличаются от лекционных курсов тем, что на последних интерактивность постоянно направляется преподавателем, а на первых возможно дифференцированное взаимодействие с малыми студенческими группами, которые находятся на определенном уровне овладения иностранным языком. При этом очень привлекательным средством интегрирования языкового материала в речь на изучаемом языке становится аналитическое чтение фрагментов драматических сцен (close reading, которое также иногда называют «закрытым» чтением).

Исходя из нашего опыта планирования и проведения таких занятий, мы полагаем, что предварительное прочтение фрагментов является обязательным условием успешности работы в аудитории. Исходными критериями при подборе фрагментов может служить их функциональность в качестве опор для последующего обсуждения пьесы в целом, афористичность и социальная востребованность темы. Рассмотрение нескольких фрагментов должно служить этапами на пути к выражению нового видения драмы Шекспира, облегчать участникам семинара дальнейший синтез понимания конфликтов и идей комедии или трагедии. Ценность сцен, которые содержат лапидарные определения или емкие характеристики, — в том, что они могут послужить фоном для обсуждения этических и социальных тем на практических занятиях по изучаемому языку.

Дополнительное преимущество имеют тексты, обладающие относительной законченностью, в которых логическая структура выступает как отражение драматической коллизии: сцена знакомства, обмен новостями, прощальный монолог, рассказ о внесценическом событии и т. п. Имеет смысл также обращать внимание на синтаксическую структуру фрагмента. Если в нем содержится определенное (но небольшое) число маркированных элементов (отрицательные предложения, повторы, вопросительные реплики,

эллиптические конструкции) у студентов чаще появляется вовлеченность в диалог с персонажами и, в результате этого, с драматургом.

Мы приводим примеры того, как направленное аналитическое чтение фрагментов драмы позволяет прийти к пониманию этического контекста комедий У. Шекспира «Много шума из ничего» и «Двенадцатая ночь».

*М. В. Титова
(РГПУ, Санкт-Петербург)*

Мультимедийные практики изучения Шекспира в контексте Digital Humanities

Предлагается взглянуть на западную практику изучения шекспиросферы путем соотношения существующих ДН проектов с ценностями, вокруг которых сплотилось сообщество цифровых гуманитариев. Ценности, провозглашенные исследователями, не несут патетический характер и в своей сущности выражают то, что сообщество стремится достичь, тем самым детерминируя деятельность ученых.

Так идеал цифрового гуманитария как специалиста в области написания программного кода неожиданно вызвал «раскол» внутри сообщества. Данная точка зрения выражает стремление исследователей выйти за рамки оцифровки данных и предлагает сосредоточиться на разработке качественно новых инструментов, совместимых с различными системами. Примерами такого подхода могут послужить проект Shakespeare's Circuits: Global, Local, Digital или Global Shakespeare Project Массачусетского технологического университета. Здесь же уместно говорить о создании программного обеспечения для мобильных устройств, которое призвано облегчить процесс знакомства с Шекспиром; внедрение же средств дополненной реальности способно поразить воображение искушенного знатока.

Другой интересной особенностью зарубежного опыта исследования Шекспира является создание мультимедийных баз данных: BBA Shakespeare, Folger Shakespeare Library, Shakespeare's Globe 360. Особенно интересен BardBox, который помимо создания эргономичной категоризации более чем 1,5 млн оригинальных видеофайлов, решает проблему утраты данных, так как многие платформы, используемые ДН сообществом, имеют дисперсный характер, а облачные сервера не всегда позволяют хранить данные без временных ограничений.

Открытость как основополагающий принцип ДН поистине торжествует в цифровом мире Шекспира. В свободном доступе представлено несколько редчайших изданий работ драматурга, благодаря чему можно ознакомиться с подлинником и оценить восприятие пьес читателями других эпох (The Bodleian's First Folio, The Shakespeare Quartos Archive).

ДН сообщество манифестирует коллегиальность или глубокую коммуникационную связь как норму сотрудничества, приветствуя вклад и предлагая помощь тем, кто в ней нуждается. То, что Шеинфилдт называет «любезностью» цифровых гуманитарных наук, демонстрируют каждый из рассмотренных выше проектов. Кроме того, согласно намерению ДН демократизировать знание, западные ресурсы шекспиросферы нацелены на охват аудитории гораздо шире, нежели это возможно в академических журналах, стремятся задействовать в процессе производства знаний общество и реализуют это благодаря использованию платформ Twitter, Digg, Facebook, Blogger и др.

*А. Л. Скворцов
(Новосибирск)*

Датировка сонетов Шекспира

Данное сообщение представляет результаты исследования проблемы датировки сонетов У. Шекспира — нахождение и обоснование времени написания большинства сонетов с погрешностью в одну-две недели.

Для получения этих результатов было выбрано направление исследования: сонеты Шекспира — это описание его жизни. Под этим подразумевается, что обязательным исходным условием является признание сонетов дневниковыми записями, сделанными сразу после реальных событий, и описывающими отношения с реальными людьми вследствие этих событий.

Поэтому выбранное направление дает возможность учитывать указание Шекспира в сонете 104 на период знакомства с «другом» — три с половиной года до рождения века. Опираясь на биографии Шекспира из Стратфорда-на-Эйвоне и наиболее вероятных адресатов: «друга» — Уильяма Герберта (1580–1630), 3-го графа Пембрука, и «любимой» — Мэри Фиттон (1578–1647), фрейлины королевы Елизаветы, можно уточнить датировку сонетов.

Метод сопоставления содержания сонетов с фактами биографий требует знания, кому адресован сонет. Однако общепринятая гипотеза об адресате сонетов 1–126 как исключительно о мужчине сразу же противоречит некоторым фактам биографий адресатов.

Поэтому появилась промежуточная задача — проверить адресность сонетов. Проверка дала новую адресность в сонетах 1–106, в которой адресаты, мужчина или женщина, сменились 20 раз. В сонетах 107–154 общепринятая адресность была подтверждена.

Теперь, при новой адресности, сопоставление сонетов с биографиями дало 31 соответствие, что позволило получить точность датировки большинства сонетов в одну-две недели.

Были достигнуты следующие результаты:

1. Сонеты 1–17 написаны до августа 1596 г.
2. Сонеты 18–88 написаны с сентября 1596 г. по август 1599 г. с двумя большими периодами перерывов.
3. Последовательность написания сонетов 89–154 не совпадает с нумерацией. Эти сонеты написаны параллельно каждому адресату с августа 1599 г. по март 1601 г. с двумя большими периодами перерывов.
4. Первые варианты сонетов 138 и 144 написаны в сентябре 1597 г.
5. В сонетах 1–17 и 71 найден новый адресат — «родственник».
6. В сонете 73 найден новый адресат — «жена».

*И. С. Иванова
(МосГУ, Москва)*

Офелия и Гамлет в живописи. Искусство как преображение действительности

В докладе перечисляются наиболее известные картины, посвящённые героям У. Шекспира, рассматриваются полотна Э. Делакруа «Смерть Офелии», Э. Делакруа «Гамлет и Горацио на кладбище», Д. Э. Миллеса (Милле) «Офелия». Автор указывает, что все три картины объединены темой смерти.

Смерть в эстетике атеистического сознания — явление безобразное, ужасное и низменное. В докладе говорится, что искусство способно преобразовывать исходный материал, выполняя при этом гедонистическую, компенсаторную, познавательную функции. На примерах разбора указанных выше картин автор показывает, что художники Э. Делакруа и Д. Э. Миллес

безобразную фабулу смерти влюблённой девушки превращают в прекрасный сюжет, более напоминающий о цветении красоты, жизни, юности, чем о гибели. Повод для такого превращения заложен и в самом образе Офелии У. Шекспира. Автор приводит своё стихотворение «Выбор Офелии» из цикла «Шекспировский след», в котором основными компонентами образа Офелии являются любовь, стремление помогать людям, лучезарность, перекрывающая роковую тьму несчастливой личной судьбы веселием, безумным от горя. На полотне Э. Делакруа «Гамлет и Горацио на кладбище» на первый план выдвигается уже не категория прекрасного, а понятие возвышенного. Не абстрактное, а конкретно-чувственное восприятие смерти как символа бренности всего земного поднимает Гамлета до уровня философа, отстранённого на определённый период времени от мирской суеты и борьбы. Это тоже изображение преобразования внутреннего мира человека.

Э. Делакруа преобразует и артефакт человеческой жизни. Череп на картине становится символом бренности бытия.

Автор указывает, что данное полотно соответствует идейному замыслу автора, ссылаясь на известных шекспироведов и учёных, занимавшихся текстами английского драматурга и поэта: А. А. Аникста, Н. В. Захарова, Вл. А. Лукова, Вал. А. Лукова, В. Р. Поплавского. Картины, изображающие шекспировских героев, погружаются в контекст других произведений, ярко показывающих преобразование действительности творцами второй реальности. Автор призывает сделать акцент на том, что преобразование — важная функция искусства, позволяющая высветить светлое, духовное, возвышенное.

*М. А. Аристова
(ИСПО РАО, Москва)*

Шекспир: вечность и современность (кросс-культурный контекст изучения творчества Шекспира в школе)

В сообщении рассматривается современный подход к изучению творчества Шекспира в школе, основанный на использовании кросс-культурного контекста и формировании в процессе работы с произведениями компетенций, связанных с архетипическим компонентом. На примере изучения трагедии «Гамлет» обосновывается продуктивность указанного пути, позволя-

ющего актуализировать функциональные связи, создавая ситуацию «диалога культур».

*Н. И. Прозорова
(КГУ, Калуга)*

**«Не сын он века, но для всех времен»:
шекспировский спецкурс для школьников-старшеклассников**

Растущий интерес к классике, отечественной и мировой, — характерный признак современной культуры, которая переживает состояние «транзитивности», связанное с переоценкой традиционных ценностей. В такие переходные периоды культуры именно классика оказывается надежным ориентиром в мире тотального релятивизма. Цель предлагаемого нами спецкурса заключается в первую очередь в том, чтобы расширить и углубить представления учащихся о классике и о специфике её функционирования во времени на материале творчества величайшего классика мировой литературы У. Шекспира. Кроме того, спецкурс позволяет наметить связи отечественной литературы с традициями европейской классики на основе знакомства школьников с широким культурным явлением, каким выступает «русский Шекспир».

Поставленная цель определяет задачи спецкурса, основное значение среди которых приобретает проблема полисемантической классики, объясняющая возможность разнообразия её интерпретаций в движении времени, что наглядно подтверждает читательское и театральное восприятие драматургии Шекспира в современную эпоху. Особое внимание при этом уделяется трагедии «Гамлет», которая дает возможность познакомить школьников с понятием «вечный образ» литературы и выявить гамлетовский генезис многих героев русской классики.

Спецкурс предусматривает использование интерактивных форм занятий, главное место среди которых отводится учебным театральным постановкам произведений Шекспира. В процессе такой творческой работы школьники на собственном опыте убеждаются в огромной коммуникативной силе театра, в действенности театрального слова. Произведения Шекспира перестают быть для них музейными экспонатами и претворяются в живой опыт современного общения.

*Г. М. Темкина
(гимназия № 24, Калуга)*

Изучение творчества Шекспира во внеклассной работе (из опыта работы в гимназии № 24 г. Калуги)

Внеклассная работа является неотъемлемой частью процесса обучения по любому предмету. Английская литература, являясь элективным курсом в учебном плане гимназии, входит в комплекс «Иностранный язык», но имеет свои индивидуальные цели и задачи: формирование мировоззрения, развитие творческих способностей, формирование эстетических вкусов, воспитание уважения к культуре и людям своей страны и страны изучаемого языка.

Освоение ценностей иноязычной культуры предполагает использование различных методических форм. Коллективное творчество объединяет учащихся разных классов и возрастных групп.

По смыслу внеклассные мероприятия можно условно разделить на соревновательные (игры, конкурсы, викторины) и культурно-массовые (вечер-праздник, вечер-встреча, театральный спектакль).

Несомненно, самой увлекательной формой является театрализация. Эта форма не только развивает индивидуальные возможности каждого ученика, но воспитывает самостоятельность и умение работать в коллективе. Расширяется кругозор учащихся, формируется положительное эмоциональное отношение к миру и к себе. Постановка отдельных сцен «Ромео и Джульетты» с учениками 10-х классов стала именно таким опытом.

Регулярное посещение спектаклей Калужского драматического театра также имеет большое значение в изучении творчества Шекспира, оказывая эмоциональное и образовательное воздействие.

Литературный вечер, посвященный поэзии Шекспира, вызвал интерес не только у старшеклассников, которые принимали участие в его проведении, но у учащихся 7–8-х классов. Эта встреча была посвящена сонетам и их различным переводам.

Эти мероприятия проводились в год Шекспировского юбилея. Хотелось бы, чтобы изучение творчества Шекспира в школе было по-прежнему интересно и учителям, и учащимся.

**Практика преподавания У. Шекспира в школе.
Опыт учителя английского языка**

В данном выступлении представлен опыт изучения биографии и произведений великого английского писателя и драматурга У. Шекспира, приводятся примеры форм и методов работы.

Как мы изучаем Шекспира, его произведения, какие мероприятия проводим? На уроках английского языка это, прежде всего, изучение биографии великого англичанина, перечня его произведений, знакомство с сюжетами и героями его бессмертных комедий и трагедий, сонетов, с его знаменитыми цитатами и афоризмами на английском и русском языках. Это и проведение викторин «Знаем ли мы У. Шекспира?», создание и разгадывание кроссвордов по его произведениям и героям из них, проведение конкурса на лучшего оратора. Тема конкурса ораторов — Шекспир. Право участника выбрать на конкурс свой вариант биографии Шекспира или выразительно рассказать сюжет одного из его произведений. В таком конкурсе учитывается хорошее владение английским языком, правильное произношение, интонационное оформление речи, эмоциональность и выразительность, контакт со слушателями, владение телом и жестикуляцией. Большое внимание отводится изучению цитат из произведений великого английского драматурга.

Выполняемые задания: выбрать и выучить как можно больше цитат на английском языке и соответствующий им перевод на русский язык, уметь соотносить цитату на английском и русском языке, проиллюстрировать цитату рисунком или фотографией, составить анаграммы, кроссворды его цитат и т. д.

Большой популярностью среди обучающихся пользуется конкурс на лучшее исполнение сонетов Шекспира и отрывков из его произведений. Было разработано «Положение о конкурсе чтецов “Читаем Уильяма Шекспира”». В этом учебном году обучающиеся школы приняли участие во Всероссийском конкурсе, объявленном и проведенном издательской группой «Дрофа» — «Вентана-граф». Такой же конкурс прошел и в школе.

Работа над изучением великих произведений Шекспира продолжается.

**РЕНЕССАНСНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЕВРОПЫ:
МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В ЭПОХУ ШЕКСПИРА
(семинар журнала Valla)**

*М. В. Елифёрова
(журнал Valla, Москва)*

**Русская Гермиона: от сказочности Грина
к альтернативной истории Шекспира**

Одну из загадок «Зимней сказки» составляет характеристика Гермионы как «дочери русского императора». Эта деталь заимствована Шекспиром, наряду с основным сюжетом, из «Пандосто» Грина, однако персонажи поменялись местами. У Грина “the Emperours daughter of Russia” названа жена Эгиста — персонажа, соответствующего шекспировскому Поликсену (отметим, что Шекспир поменял местами и страны, которыми правят два героя: Эгист у Грина был королём Сицилии, а не Богемии).

На момент написания «Зимней сказки» только один россиянин носил титул императора — уже убитый к тому времени Лжедмитрий I. Грин до его времени не дожил. Есть, впрочем, сведения о том, что англичане неофициально именовали императором Ивана Грозного. Какую реальность изображают Грин и Шекспир?

Если не считать несуществующего в реальности (но возможного в коллективном воображаемом) русского императора, единственная «странность» гриновского мира — то, что его (вымышленные) герои поклоняются языческим богам. Вкупе с вымышленными именами правителей, это достаточные маркеры, изымающие сюжет из всякой реальной истории и помещающие его в сказочную условность.

Мир Шекспира устроен гораздо сложнее. Шекспир привносит туда географическую аномалию (несуществующий морской берег Богемии), отчётливые приметы современности (книгопечатание и массовую литературу — в его мире пастушки грамотны) и, чтобы окончательно всё запутать, Джулио Романо, умершего ещё в 1546 г. и никогда не занимавшегося ваянием (между тем на якобы изготовленной им статуе Гермионы «краска ещё не высохла»). Все эти странности, однако, объяснимы, если предположить, что «Зимняя сказка» написана в жанре альтернативной истории: это мир, в ко-

тором Богемия имеет выход к морю, христианство вытеснено возрождённым язычеством, грамотность распространена куда шире, чем в реальном мире Шекспира, а Джулио Романо стал скульптором.

В. С. Флорова
(МПГУ, Москва)

Адресация в сонетах Петрарки и Шекспира

Эпоха Ренессанса — это эпоха великого диалога культур, эпоха великого собеседования. Обращение к целым эпохам как к живым целокупностям характерно для первых гуманистов. Направляя письмо конкретному человеку, отправитель исписывал многие страницы так, словно имел в виду целое общество вероятных получателей, причем не обязательно современных. Адресат Петрарки — это все, весь образованный читающий мир — прошлый, настоящий и будущий. В душе поэта словно бы нет такой сокровенной тайны, которую он не мог бы и не хотел бы поведать всему миру. Недаром его автобиографическая книга так и называется: *Secretum* («Моя тайна»). Лирический герой петрарковской «Книги песен» также типично ренессансная личность. Он открыт всем в своем исповедании самых интимных чувств; его признания в любви к Лауре становятся обращением к каждому, кто способен чувствовать и понимать. “*Chi per prova intenda amore*” («тот, кто испытал любовь») или «благородные дамы», (к которым обращаются, например, Данте в «Новой жизни» и Фьяметта Боккаччо), а также собственные коллеги по перу — вот имманентный читатель Петрарки. Хотя лирический герой «Канцоньере» искренне намерен прославить не себя, а свою даму, для читателя высшую ценность представляет именно он сам. Лаура — это идеал, даже платоновская идея, статичная и неизменная. Лирический герой Петрарки бессознательно сосредоточен на обнаружении единственно неповторимого лица — но не Лауры, а своего собственного. Если она — статичный центр, то он — динамичная доминанта поэтического универсума.

С Шекспиром всё иначе. Его лирический герой и сознательно, и бессознательно сосредоточен не на своей уникальности, а на уникальности другого — адресата, который одновременно является центром личности лирического героя. Человеческое бытие открывается лирическому герою Шекспира не через переживание себя, а через своё переживание другого. Поэтому Шекспир никогда не уходит и не может уйти от будничного, сиюминутного,

противоречивого и даже откровенно низкого в другом. Отсюда проистекает видимое несоответствие между желанным идеалом человеческого совершенства и реальным лицом адресата — слишком человеческим.

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

Эдмунд Спенсер и фламандский панорамный пейзаж

Спенсер известен как автор поэзии, изобилующей зрительными образами, будь то словесные эмблемы, экфрасисы, отсылки к архитектуре, садово-парковому искусству и картографии. Несмотря на то, что Спенсер не оставил атласа волшебной страны «Королевы фей» (1590/1596), некоторые описания местности в этой поэме являют мысленному взору панорамные карты.

Панорамными картами в Великобритании XVI в. занимались как правило выходцы из Исторических Нидерландов. Генрих VIII Тюдор (правл. 1509–1547) заказывал нидерландцам топографические изображения английских городов и замков. Елизавета I продолжила эту практику, тем более что с 1560-х гг. нидерландские поселенцы в Англии исчислялись десятками тысяч. Это были не только путешественники, но и иммигранты, покинувшие родину из-за религиозных гонений. На нидерландском языке говорили многие англичане; достаточно хорошо владел им Спенсер. В частности, Спенсер перевел с нидерландского и опубликовал в 1569 г. книгу Яна Ван дер Нута «Театр...».

В Англии работали антверпенские художники Антон Ван ден Вайнгерде и Георг Хофнагель. В 1568 г. Хофнагель сделал акварельные зарисовки тюдоровского поместья Нансач (прототип Пристанища Благодати в «Королеве фей» — the Bower of Bliss), а в 1569–1570 гг. напечатал топографические зарисовки южного Лондона. Работы этих мастеров напоминали пейзажи их земляков Пауля Бриля, Йооса де Момпера, Питера Брейгеля Старшего, Херри мет де Блеса, а также Иоахима Патинира — создателя панорамного стиля в живописи. Сочетание натуралистического изображения с фантастическим сюжетом и аллегориями, чередование трех планов, выписанных с топографической детальностью, словно вся местность лежит на ладони — вот некоторые особенности фламандского пейзажа. Эти же качества присущи и топографическим образам «Королевы фей».

Изобразительные приемы Спенсера можно проиллюстрировать двумя примерами. В первом эпизоде персонажи «Королевы фей» отправляются в полет из Цитадели Гордыни во владения Эреба и пещеру Эскулапа: вход туда располагается на территории страны фей. Во втором эпизоде Красный рыцарь, стоя на Созерцательном Холме (the Hill of Contemplation) и оглядывая окрестности, наконец устремляет взор в небо и усматривает воздушные палаты Нового Иерусалима.

*Т. С. Паниотова
(ЮФУ, Ростов-на-Дону)*

Реальное и фантастическое в «Утопии» Т. Мора

По устоявшемуся мнению «Утопия» Т. Мора принадлежит к жанру социальной критики в форме фантастики. Само название острова, основанное на игре слов “ou-topos” / “eu-topos”; различных мест и действующих лиц (город Амаурот — «туманный», река Анидр — «безводная», Гитлодей — «сведущий в чепухе» и т. п.), многие характеристики идеального общества, мало связанные с реальностью того времени, казалось бы свидетельствуют в пользу этой точки зрения. В качестве аргумента в пользу «фантастичности» произведения можно сослаться на самоиронию Мора, который не удосужился расспросить Гитлодея о местонахождении острова; а также упоминание в тексте известного персонажа, который сомневается, относится ли к утопии как «к чему-то истинному и реально существующему» или «как к чистому вымыслу». Противоположная позиция представлена А. Е. Морганом, Х. С. Герцогом и Э. М. Эстрадой и др. Согласно Моргану, «существуют различные классы доказательств, что книга Мора, взятая в целом — не фантастика, а рассказ о путешествии в Перу». Другие авторы историчность и реалистичность «Утопии» усматривают в описаниях острова Куба, третьи усматривают сходство обычаев утопистов с обычаями коренных народов Америки, четвертые обращают внимание на адресный характер критики.

Для выяснения соотношения реального и вымышленного, важно принять во внимание всю совокупность обстоятельств, связанных с написанием «Утопии». Среди них: пребывание Мора в Антверпене в 1515 г., где и была написана частично первая книга и целиком вторая; присутствие реальных исторических лиц: Петра Эгидия (Петр Жиль), который, как и Мор, был

другом Эразма Роттердамского и «познакомил» Мора с Гитлодеем; кардинала Дж. Мортонa, у которого Мор служил пажом (там он, возможно, слышал критические отзывы об английских порядках, которые затем воспроизвел в книге). Следует учитывать возможные источники информации о Новом Свете: письма Колумба, дневники путешественников, Меморандумы, Декады и т. д. Среди прочих стоит упомянуть труды Б. де Лас Касаса, Г. Фернандеса де Овьедо, П. Мартира де Англериа, вышедшую 1503 г. книжку А. Веспуччи *El Nuevo Mundo* («Новый Свет»). И только поместив произведение в социокультурный контекст можно делать выводы о соотношении в «Утопии» вымысла и факта.

В. С. Макаров
(ПСТГУ, Москва)

«Философастер»: Р. Бертон о сообществе ученых и меланхолии

Доклад посвящен сохранившейся в рукописи латинской комедии Роберта Бертонa «Философастер» (1607, поставлена студентами Крайст-Черч-колледжа, Оксфорд, в 1617/1618). Принадлежа к традиции «университетской комедии», «Философастер», тем не менее, тематически тесно связан с уже, скорее всего, начатой к тому времени «Анатомией меланхолии» как сатирический комментарий о состоянии научного сообщества.

В сюжете комедии собраны почти что все характерные для начала XVII в. (в том числе и встречающиеся у Шекспира) мотивы — «блудный сын», женитьба на проститутке, «отсутствующий монарх», шарлатаны, дурачащие простаков, простак, стремящиеся разбогатеть. Типы «ученых мошенников» Бертон заимствует из Эразма и Джованни Понтано — вплоть до имен и характерных реплик.

«Ученые» герои комедии составляют две группы — “*peregrinantes philosophi*” Полиматес и Филобиблос и восемь «философастеров», преподающих в только что основанном герцогом Дезидерием университете Осуны. Несмотря на их прямолинейно бинарное противопоставление, у них удивительно много общего, прежде всего их «бродячий» статус. Критерием отличия философа от философастера для Бертонa и его аудитории является серьезное отношение к поиску истины (“*Cui credendum? Quid statius?*”), которое у философастеров сменяется на релятивизм, продвижение себя и сведение проблемы к упрощенным объяснениям и бинарным противоречиям.

При том, насколько детально изображена экономика университетской жизни и взаимодействие «города» и «колледжа» как одновременно клиентов и патронов друг друга, удивительно, что внутриуниверситетская жизнь в комедии не показана никак. Университет показан лишь «извне» — во взаимодействии с клиентами — от проституток до богатых горожан, — с патроном-герцогом (который в первом акте «экзаменует» (*fac periculum*) философастеров, принимая их на работу, а в последнем — карает) и с философами. Сообщество “*digni omnes Academici*” присутствует лишь в отсылках (вернее, его изображают зрители). Особенно показательна последняя сцена (5:5) Разгневанный на философастеров Дезидерий решает закрыть университет, но «бродячие философы» упрощают его передумать ради неких “*viros doctos, illustres, graves*” среди его преподавателей. Чтобы отличить философа от философастера, достаточно предложить «грант» в две мины: философ, “*Musis addicti suis*”, не явится за ним. “*Viri docti*” так и остаются за сценой, пока от имени научного сообщества Полиматес и Филобиблос помогают бессильному в академических вопросах герцогу вершить суд и превращать Осу в утопическое царство “*serenissimae Philosophiae*”.

Именно фундаментально нарушенная коммуникация между ученым и обществом становится причиной того, что ученые превращаются в «меланхоликов или академических уродов» (“*vel Melancholicum, vel morionem Academicum*”).

ШЕКСПИР И РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА XVI–XVII ВВ.

А. Г. Волкова

(Калужская духовная семинария, Калуга)

Поэтика шекспировской эпохи в контексте францисканства: богословие и образность

В связи с историей ордена францисканцев в Англии стоит упомянуть два имени. Бенедикт из Канфельда родился в Англии, изучал теологию в Италии и затем вернулся в Англию. Тратат Бенедикта «Правило совершенствования», изданный в 1609 г., пронизан францисканскими мотивами и прежде всего мистикой святого Бонавентуры, которая касается восхождения души к Богу. Этот трактат явился одной из францисканских книг, повлиявших на английскую религиозную культуру того времени, в частности, на одного из младших современников Шекспира Дж. Герберта. Есть и другая заметная фигура, также послужившая связующим звеном между францисканством и Англией, — Бернардино Окино (1487–1564), третий Генеральный Викарий капуцинов, который примкнул к протестантской Реформации в 1543 г. и уехал проповедовать в Англию.

Среди основных моментов францисканской этики и эстетики следует отметить особую образность францисканских проповедей и францисканской поэзии, а также внимание к земной жизни и творению и к земной жизни Христа, в частности. Это внимание к земному пути Христа сформировало особые францисканские молитвенные практики: особое почитание Девы Марии, особое внимание к рождению и детству Христа (первый рождественский вертеп — зримое напоминание о Рождестве Христовом — был установлен самим святым Франциском).

В творчестве младших современников Шекспира францисканские «священные практики» и образность проявляются по-разному: например, ранний религиозный цикл Дж. Донна “La Corona” является поэтической вариацией молитвенной практики францисканского розария. В поэме Дж. Герберта «Храм» воплощается один из принципов францисканской духовности, о котором говорят сами францисканцы: созерцание мира невидимого, Божественного через созерцание красоты и гармоничности мира видимого, сотворенного. Рассмотрение поэзии конца XVI — начала XVII вв. в контексте францисканской традиции имеет свои исторические основания, и

этот контекст, как и всякий другой, представляется важным для верной интерпретации и для выявления особого, «францисканского» пласта образности.

Е. Б. Яковенко
(ИЯ РАН, Москва)

**Шекспир и английские переводы Библии XVI–XVII вв.:
корреляция контекстов и источников**

При анализе библейских цитат и аллюзий, используемых Шекспиром, контексты источника приводятся нередко по Библии короля Иакова как наиболее авторитетному библейскому переводу. Однако первое издание этой Библии состоялось в 1611 г., и при жизни Шекспира она еще не успела получить широкого распространения. Источниками библейских цитат и аллюзий Шекспира более правильно считать «Женевскую Библию» (The Geneva Bible, 1557) и т. н. «Библию Епископов» (The Bishops' Bible, 1568). Эти переводы, как и вышедшая позже Библия короля Иакова, не являются принципиально новыми, воспроизводя в значительной степени Библию Уильяма Тиндейла (1535), Библию Майлза Ковердейла (1536) и «Великую Библию» (1540).

Настоящее исследование преследует две цели: 1) выявить контексты «Женевской Библии», а также более ранних английских библейских переводов XVI в., структурно и содержательно соотносимые с шекспировскими цитатами и аллюзиями; 2) определить характер этих соответствий с точки зрения теории эквивалентности. Контрастирование разноструктурных фрагментов шекспировских текстов (словосочетаний, предложений, сверхфразовых единств) и библейских переводов выполняется в соответствии с разработанной нами типологией лексико-контекстуальных эквивалентов, в которой учитывается семантическое сходство или различие ключевых слов, а также наличие или отсутствие структурно-семантического тождества контекстов.

Как показывает анализ, выявленные типы эквивалентов оказываются в неравном соотношении. Значительная часть использованных Шекспиром выражений библейского характера воспроизводит текст библейского перевода точно или с незначительными отклонениями структурного и/или содержательного характера, что вполне ожидаемо. Гораздо больший интерес

представляют аллюзии, в которых наблюдается иной выбор ключевых слов и иная, нежели в источнике, структурно-семантическая организация контекста. Соответствия такого рода свидетельствуют о творческом переосмыслении Шекспиром библейского текста, о его стремлении придать библейским выражениям открытые и подвижные смыслы.

*Н. В. Шипилова
(ПСТГУ, Москва)*

«Мера за меру» и мистерии: сюжет о воскрешении Лазаря

В настоящем докладе предпринимается попытка проанализировать традицию средневековой мистерии в «проблемной» пьесе «Мера за меру». Несмотря на использование Шекспиром итальянского источника, пьеса не превращается в полной мере в неоклассическую комедию в итальянском духе. Важность таких противопоставленных тем, как несправедливый мирской суд и высшая справедливость Божьего суда, закон и милосердие, связывают шекспировский текст с проблематикой средневекового религиозного театра, а через нее — с евангельской традицией.

Пьесы, посвященные воскрешению Лазаря, имеются в сохранившихся текстах Йоркского, Честерского и Таунлийского циклов, а также в цикле пьес «города N». Хотя их композиционное расположение различно в разных циклах, значимость драмы о величайшем чуде Христа для жанра мистерии неоспорима.

Монолог Клаудио о смерти восходит к средневековой апокрифической традиции *Visio Lazari*, повлиявшей также на тексты мистерий, — рассказа воскресшего Лазаря о загробных муках. В то же время загадочное молчание закутанного в плащ Клаудио в финале пьесы может быть связано уже напрямую с текстом Евангелия от Иоанна, где воскресший Лазарь предстает перед скорбящими родными с лицом, обвязанным платком, и воспринято как воплощение тайны смерти.

Поведение Изабеллы и Марианы в заключительном акте даже внешне напоминает о Марии и Марфе, преклонивших колени перед Христом. Однако на этот раз они молят пощадить Андже́ло, и дарованное ему помилование позволяет говорить о хотя бы потенциальной возможности его раскаяния и духовного воскрешения. Наиболее сложной для интерпретации оказывается фигура Герцога: хотя его роль в сюжете может быть сопоставлена с ролью

Христа в мистерии, он становится лишь отчасти богоподобной фигурой, но не Богом, а его слишком человеческие слабости и промахи позволяют пьесе сохранять баланс между аллегоричностью и психологизмом.

*Т. А. Шустилова
(МГУ, Москва)*

«Язык судьбы» в поэме А. Брука, новелле У. Пэйнтер и трагедии У. Шекспира о Ромео и Джульетте

Три английских произведения второй половины XVI в., посвященные истории любви Ромео и Джульетты, изобилуют высказываниями о судьбе, в которых отражается едва ли не весь спектр распространенных в эпоху Возрождения взглядов на соотношение воли человека и сил, определяющих его жизнь. Фортуна, рок, звезды, языческие боги, христианский Бог многократно упоминаются в связи с различными событиями жизни героев, в результате чего актуализируются разные системы представлений и связанные с ними способы осмысления действительности, некоторые из которых являются несовместимыми на глубинном, мировоззренческом уровне. «Языку судьбы» в поэме и новелле присуща эклектичность: образы жестокой Фортуны и любящего Бога, идеи полной зависимости человека от сверхъестественных сил и его способности влиять на свою судьбу причудливым образом совмещаются у Брука и Пэйнтера в словах автора и в речи многих героев, в том числе Ромео (Ромеуса), Джульетты и Брата Лоренцо.

В трагедии Шекспира, напротив, прослеживается соответствие между представлениями каждого отдельного героя о судьбе, во многом предопределяющими его поступки, и теми словами с семантикой судьбы, которые он использует, теми интерпретациями, которые получают в его речи события пьесы. Так, Брат Лоренцо последовательно выражает провиденциалистские взгляды на судьбу, в то время как Ромео к концу произведения утверждает в мысли о трагической предопределенности жизненных обстоятельств. Более того, драматург использует целую совокупность образов, сквозных мотивов, композиционных средств, благодаря которым различные способы интерпретации событий сталкиваются и противопоставляются в произведении. Проблема осмысления действительности, выбора между противоречащими друг другу трактовками заостряется в пьесе, в частности, благодаря метафорическому соотнесению стремления героев осмыслить происходящее с про-

цессом чтения, их желания наполнить события своей жизни угодным им смыслом — с процессом создания текста, их попыток изменить свою судьбу — с повторным называнием предметов и явлений окружающей действительности. Судьба героев в их собственном восприятии образует текст, и в условиях множественности «языков судьбы» драматург остро ставит перед зрителем вопрос поиска объективного смысла, «истинной причины» (“true ground” — *Romeo and Juliet*, V.3.180) происходящих в произведении трагических событий.

А. А. Чумаченко
(КубГУ, Краснодар)

Тема предательства в трагедии Шекспира «Макбет» в контексте библейского сюжета

Сюжет предательства корнями уходит в глубокую древность, в Библию и более ранние античные тексты. Образ предателя — архетипический, присутствует и в библейской, и в других религиозных системах. Самый яркий его представитель в европейской культуре — Иуда Искарот, чье имя стало нарицательным. Связанный с его фигурой акт измены — один из наиболее часто осмысляемых в европейской литературе.

В целом, библейский подтекст и действующие в нём архетипы можно найти во многих произведениях. Но тексты У. Шекспира вызывают разногласия у исследователей. Нам наиболее близко мнение Питера Вилварда, который считает, что «Шекспир показывает универсальную значимость Библии как близкую к реальности жизни человека в этом суровом мире». Т. е. они помогают читателю острее ощутить в «Отелло» зависть, в «Ромео и Джульетте» — человеческие страсти, а в «Макбете» — проблему преступления и наказания.

Так, сюжет предательства как стандартный сюжет «преступления и наказания» — основа сюжета и одна из центральных тем в трагедии Шекспира «Макбет». На наш взгляд, в тексте прослеживаются прямые аллюзии на библейские тексты. Это такие знаменательные отсылки, как грехопадение, реакция окружающего мира на убийство, отвержение предателя миром, явление мертвых в живой мир, а также предшествующий предательству сакральный акт совместной трапезы. Эти и некоторые другие аллюзии, на наш взгляд, позволяют говорить об отсылке к библейскому сюжету.

Но мы не можем не наблюдать очевидных различий: король все же обладает человеческой сущностью, а не божественной, возмездие вершится по-разному, мотивировка предателей также мало сопоставима, персонажная структура главных архетипов в текстах отличается.

Таким образом, мы можем наблюдать, что сопоставление шекспировских текстов и Библии возможно и продуктивно. Однако, Шекспир, опираясь на архетипический сюжет, создает трагедию с христианской моралью с целью не вновь описать уже известную историю, а скорее подкрепить и усилить свою дидактику библейской.

О проекте TheaterHD

*А. М. Королёва
(«КулКонекшнз», Москва)*

TheaterHD: шекспировские спектакли в кино

Объединение CoolConnections возникло уже более 15 лет назад, но прокатом записей театральных постановок занялось всего 4 года назад. Начиналось все со спектакля «Франкенштейн» Дэнни Бойла. Вскоре спектакли Национального театра, театра «Глобус», Метрополитен-оперы и Большого театра были показаны в рамках Летнего театрального фестиваля во многих городах России. С тех пор проект получил название «Театральный киносезон», всю информацию о котором можно получить на сайте www.theatrehd.ru. К программе в 2014 г. добавились спектакли Королевской шекспировской компании, а позже театра «Алмейда», «Донмар» и др.

Сейчас спектакли демонстрируются уже более чем в 50 городах России, 3 городах Украины, 2 городах Казахстана и в Беларуси.

В этом году у CoolConnections богатая шекспировская программа: прямая трансляция шоу Королевской шекспировской труппы Shakespeare Live! из Стратфорда-на-Эйвоне в день рождения Шекспира, «Гамлет» Барбикана 2015 года с Бенедиктом Камбербэтчем, повторы «Кориолана» театра «Донмар», ряда спектаклей «Глобуса» под руководством Доминика Дромгула («Буря», «Двенадцатая ночь», «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Мера за меру», «Ричард II», «Много шума из ничего» и др.).

Без CoolConnections не состоялся бы фестиваль «Шекспир в летнюю ночь», проведенный при поддержке Британского совета в июле этого года. На фестиваль приезжал сэр Иэн МакКеллен и посетил Москву, Санкт-Петербург и Екатеринбург. В рамках фестиваля было много показов кинофильмов. Еще стоит отметить прямые трансляции спектаклей фестиваля «Золотая маска», в том числе получившего несколько премий «Сна в летнюю ночь» Мастерской Фоменко.

До конца года зрители увидят «Ричарда III» театра «Алмейда» с Рэйфом Файнсом в главной роли, прямую трансляцию «Короля Лира» с Энтони Шером Королевской шекспировской труппы, спектакля «Ромео и Джульетта» Комеди Франсез режиссера Эрика Руфа, а в следующем году, помимо повторов спектаклей, будут прямые трансляции новых постановок: «Бури»

Королевской шекспировской труппы (копродукция с Intel и Imaginarium Studios) с Саймоном Расселом Билом и оперы Гуно «Ромео и Джульетта» Метрополитен-оперы.

Можно еще добавить, что мы рады любому сотрудничеству с представителями других городов. У нас есть инструкция, как организовывать показы в своем городе (https://vk.com/page-39538039_52259911) — будет здорово, если кто-то заинтересуется и сможет либо инициировать показы, либо помочь активизировать людей — в ваших вузах, школах, библиотеках и музеях. Нашим «амбассадорам» (послам) в других городах мы готовы делать подарки (бесплатные посещения показов). Если хочется провести в своем городе какой-то шекспировский фестиваль и включить в него показы наших спектаклей — мы только «за».

СВЕДЕНИЯ ОБ УЧАСТНИКАХ

Аксёнов Алексей Валерьевич — кандидат филологических наук, декан филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва).

Антанасиевич Ирина — доктор филологических наук, профессор филологического факультета Белградского университета (Сербия).

Анцыферова Ольга Юрьевна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры англоязычной литературы Института нефилологии и междисциплинарных исследований Естественно-гуманитарного университета г. Седльце (Польша).

Аристова Мария Александровна — кандидат педагогических наук, старший научный сотрудник Центра филологического образования Института стратегии развития образования РАО (Москва).

Артемяева Людмила Сергеевна — аспирант кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского.

Банерджи Ранджана — профессор Центра русских исследований Школы языка, литературы и культуры Университета имени Джавахарлала Неру (Нью-Дели, Индия).

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, заведующий сектором 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 (Москва).

Бекметов Ринат Ферганович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Боровикова Татьяна Васильевна — преподаватель теоретических дисциплин, завуч муниципального учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств № 5» муниципального образования Люберецкий муниципальный район Московской области (пос. Томилино).

Бурова Мария Александровна — студент 2 курса факультета искусствоведения Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова (Москва).

Вахрушева Мария Александровна — студент 2 курса филологического факультета Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина (Москва).

Волков Иван Олегович — студент филологического факультета Национального исследовательского Томского государственного университета.

Волкова Анна Геннадьевна — кандидат филологических наук, преподаватель Калужской духовной семинарии, проректор по учебной работе Калужского духовного училища.

Высоцкая Наталия Александровна — доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой теории и истории мировой литературы Киевского национального лингвистического университета (Украина).

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

Евдокимов Андрей Андреевич — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры истории русской литературы Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Елифёрова Мария Витальевна — кандидат филологических наук, главный редактор журнала Valla (Москва).

Ерёмина Екатерина Павловна — младший научный сотрудник Отдела театрального искусства ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси» (Минск).

Жаткин Дмитрий Николаевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета.

Залаутдинова Мадина Равильевна — студент Уфимского государственного института искусств имени З. Исмагилова.

Захаров Николай Владимирович — кандидат филологических наук, доктор философии (PhD), директор Центра теории и истории культуры Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, ученый секретарь Шекспировской комиссии при научном совете «История мировой культуры» РАН.

Иванов Дмитрий Анатольевич — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник кафедры зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

Иванова Ирина Сергеевна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета.

Исрапова Фарида Хабибовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Дагестанского государственного университета (Махачкала).

Кабалевская Ярослава Александровна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры современного хорового исполнительского искусства, помощник ректора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

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 Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов.

Коженова Ирина Васильевна — кандидат искусствоведения, профессор, декан историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского.

Колесова Ирина Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры театрального искусства теоретико-исполнительского факультета Астраханской государственной консерватории.

Копылова Надежда Александровна — студент Уфимского государственного института искусств имени З. Исмаилова.

Королёва Анастасия Михайловна — филолог, редактор и создатель проекта Shakespeare. The Books (www.dtbooks.net), представитель компании «КулКонекшнз» (TheaterHD) (Москва).

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

Крылов Константин Евгеньевич — историк, журналист (Санкт-Петербург).
Крылова Елизавета Евгеньевна — искусствовед, журналист (Санкт-Петербург).

Кузьмичев Арсений Игоревич — младший научный сотрудник Отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН (Москва).

Лазариди Милана Исааковна — доктор филологических наук, профессор, руководитель Центра «ЭЛЛАС» Кыргызско-российского славянского университета имени Б. Н. Ельцина (Бишкек, Кыргызская Республика).

Левинсон Орди — театральный режиссер, художник, историк искусства (Оксфорд, Великобритания).

Лисович Инна Ивановна — доктор культурологии, кандидат филологических наук, профессор кафедры философии, культурологии и политологии Московского гуманитарного университета.

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, директор Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета, заслуженный деятель науки РФ.

Лыпка Мария Михайловна — преподаватель кафедры иностранных языков неязыковых направлений, аспирант кафедры русской и зарубежной литературы и методики обучения Вятского государственного университета (Киров).

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры германской филологии филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва).

Макуренкова Светлана Александровна — доктор филологических наук, профессор, член Союза литераторов России (Москва).

Марков Александр Викторович — доктор филологических наук, доцент факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Масленникова Евгения Михайловна — кандидат филологических наук, 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 имени М. В. Ломоносова.

Морз Рут — заслуженный профессор английской литературы Университета Париж VII имени Дени Дидро (Франция).

Мусвик Виктория Александровна — кандидат филологических наук, приглашенный доцент, аффилированный исследователь Европейского гуманитарного университета (Вильнюс, Литва).

Никольская Светлана Петровна — доцент кафедры дизайна Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета.

Осень Валентин (Погорелов Валентин Федорович) — кандидат физико-математических наук, член Пушкинской научной комиссии одесского Дома учёных (Украина).

Острякова Анна Геннадьевна — студент 2 курса филологического факультета Государственного института русского языка имени А. С. Пушкина (Москва).

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 университета, почетный работник высшего профессионального образования (Владивосток).

Пешков Игорь Валентинович — кандидат филологических наук, ведущий редактор издательского центра «Вентана-граф» (Москва).

Поплавский Виталий Романович — доцент кафедры культуры и искусства Московского гуманитарного университета, 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).

Райл Саймон — доктор философии (PhD), преподаватель кафедры философии факультета гуманитарных и социальных наук (философского факультета) Сплитского университета (Хорватия).

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, доцент кафедры перевода и переводоведения Пензенского государственного технологического университета.

Ряполова Валентина Александровна — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора современного западного искусства Государственного института искусствознания (Москва).

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

Саяпова Альбина Мазгаровна — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

Свалов Александр Николаевич — кандидат исторических наук, академик Российской академии социальных наук (Москва).

Семёнов Владислав Александрович — соискатель Тверского государственного университета.

Скворцов Александр Львович — независимый исследователь (Новосибирск).

Смиренский Вадим Борисович — старший научный сотрудник Сектора предметного анализа информационных материалов Отдела каталогизации и электронных каталогов Фундаментальной библиотеки Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН (Москва).

Стефанов Орлин Стефанов — доктор филологии, член Союза ученых Болгарии, приглашенный лектор в университетах России (София, Болгария).

Тарасов Борис Николаевич — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Литературного института имени А. М. Горького, заслуженный деятель науки РФ, сопредседатель Союза писателей России, председатель жюри Бунинской премии (Москва).

Темкина Галина Матвеевна — учитель английского языка и английской литературы гимназии № 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.

Титова Мария Владимировна — аспирант кафедры теории и истории культуры Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург).

Торопыгина Марина Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель Всероссийского государственного университета кинематографии имени С. А. Герасимова (ВГИК, Москва).

Убоженко Ирина Вячеславовна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка для гуманитарных дисциплин Департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва).

Ушакова Александра Николаевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры массовых коммуникаций Нижегородского филиала Университета Российского инновационного образования.

Флорова Валерия Сергеевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Института социально-гуманитарного образования Московского педагогического государственного университета.

Халтрин-Халтурина Елена Владимировна — доктор филологических наук, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы А. М. Горького РАН (Москва).

Чаудхури Сарбани — доктор философии (PhD), профессор, заведующая кафедрой английского языка Университета Кальяни (Кальяни, Западная Бенгалия, Индия).

Чебанная Елена Ивановна — преподаватель кафедры зарубежной литературы и сравнительного культуроведения филологического факультета Кубанского государственного университета (Краснодар).

Чеботарев Петр Геннадьевич — кандидат педагогических наук, доцент кафедры немецкого языка Московского государственного института международных отношений (Университета) МИД России.

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

Чернозёмова Елена Николаевна — доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета; президент Российской ассоциации преподавателей английской литературы.

Чеснокова Татьяна Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент Института гуманитарных наук Московского городского педагогического университета.

Чумаченко Анастасия Андреевна — студент филологического факультета Кубанского государственного университета (Краснодар).

Чупис Ирина Евгеньевна — доктор физико-математических наук, ведущий научный сотрудник Отдела теоретической физики Физико-технического института низких температур имени Б. И. Веркина НАН Украины, член Союза писателей России (Харьков, Украина).

Шайтанов Игорь Олегович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета (Москва).

Шалыгина Ольга Владимировна — доктор филологических наук, старший научный сотрудник Отдела русской литературы конца XIX — начала XX века Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН (Москва).

Шатинская Екатерина Николаевна — доктор философских наук, профессор, заместитель руководителя экспертно-аналитического Центра развития образовательных систем в сфере культуры Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва (Институт Наследия, Москва).

Шипилова Наталия Витальевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры германской филологии филологического факультета Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета (Москва).

Шувалова Юлия Николаевна — историк, переводчик, преподаватель Центра досуга «НЕО-XXI век» (Москва).

Шуликина Татьяна Георгиевна — учитель английского языка МБОУ «Средняя общеобразовательная школа № 3» (Реутов).

Шустилова Татьяна Антоновна — аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Юрьев Андрей Алексеевич — кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежного искусства Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург).

Яковенко Екатерина Борисовна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института языкознания РАН (Москва).

Яковлева Галина Викторовна — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка для обществоведческих факультетов Института современных иностранных языков филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета.

Яруллина Гузель Ахтамовна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки, руководитель Молодежного научного общества Уфимского государственного института искусств имени З. Исмагилова.

СОДЕРЖАНИЕ

XXVI МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ

«ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2016:

400 ЛЕТ БЕССМЕРТИЯ ПОЭТА» 4

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ 6

Бартошевич А. В. Гамлет у Льва Додина: прощание с иллюзией? 6

Морз Р. Заимствования, переделки, вдохновение: как адаптировали пьесу
«Буря» в середине XX в. 7

Шайтанов И. О. Сонет как задача для переводчика: как переводить жанр? 8

Радлов С. Д. Переводчик как критик: Осия Сорока о природе
шекспировского воображения в эссе «Загадки Шекспира» (1998) 9

Иванов Д. А. Драматические жанры на сцене шекспировского театра:
формирование зрительских ожиданий 10

Чаудхури С. Прославление через разрушение: межкультурное освоение
трагедии «Макбет» в Бенгалии..... 12

Райл С. «Макбет» и язык ужаса 13

ШЕКСПИР В МУЗЫКЕ 14

Никольская С. П. Предметный мир эпохи Шекспира: попытка
классификации через образы современного дизайна 14

Королёва А. М. Одно необычное издание Шекспира: от спектакля к
билингвальной книге с иллюстрациями 18

Бурова М. А. Иллюстрации Саввы Бродского
к произведениям Шекспира 18

Шاپинская Е. Н. «Гамлет» на оперной сцене: грани интерпретации 19

Боровикова Т. В., Калашников А. В. Лейтмотивы в балете
С. С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» 20

Кабалевская Я. А. «Буря» Шекспира в русской музыке и уникальная судьба
забытой рукописи А. Алябьева 21

Коженова И. В. Из истории несозданной оперы Верди («Король Лир») ... 22

Копылова Н. А., Яруллина Г. А. О функциях инструментальной музыки
в трагедии Шекспира «Король Лир» 23

| | |
|---|-----------|
| Яруллина Г. А. Музыкальная шекспириана в трудах советских и российских исследователей: актуальность, проблематика, методология | 24 |
| Залаутдинова М. Р., Яруллина Г. А. О чем говорят музыкальные инструменты в трагедии Шекспира «Гамлет» | 25 |
| СЕМИНАР К 150-ЛЕТИЮ АБИ ВАРБУРГА | 27 |
| Мусвик В. А. Аби Варбург, Ренессанс и шекспировские исследования | 27 |
| Лисович И. И. Шекспир. Варбург и зеркало: границы познания визуального | 28 |
| Марков А. В. Трагическое время в теории Варбурга | 29 |
| Торопыгина М. Ю. Пафос и археология: проблема выразительного жеста у А. Варбурга, Ф. Закля и Э. Винда | 29 |
| ШЕКСПИР И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ЛИТЕРАТУРЫ: | |
| ПЕРЕВОДЫ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ | 30 |
| Ушакова А. Н. Итальянские переводы «Гамлета» | 30 |
| Чеботарев П. Г. Гамлет и олень (Записки охотника) | 30 |
| Бекметов Р. Ф. Трагедия У. Шекспира «Гамлет» в русском и татарском переводах: М. Лозинский и Н. Исанбет | 31 |
| Саяпова А. М. Шекспир в татарской литературе | 32 |
| Убоженко И. В. Переводческое творчество и интуитивные навыки в поэтическом наследии Ашота Сагратяна (на примере переводов Шекспира) | 34 |
| КРУГЛЫЙ СТОЛ «ШЕКСПИР И ШЕКСПИРОСФЕРА» | 35 |
| Захаров Н. В. Портретные изображения Шекспира в виртуальной шекспиросфере | 35 |
| Макаров В. С. Границы шекспиросферы: миры Шекспира как «прием сложности» | 36 |
| Гайдин Б. Н. Шекспир в постсоветской русской литературе: основные тенденции и проблемы рецепции | 37 |
| Свалов А. Н. О шекспиросфере как виртуальном образе | 38 |

| | |
|--|---------------|
| ТВОРЧЕСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ НАСЛЕДИЯ ШЕКСПИРА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ | 40 |
| Тарасов Б. Н. Значение творчества Шекспира в эволюции художественного мировоззрения Пушкина | 40 |
| Макуренкова С. А. Любовь и страсть в контексте творчества Шекспира и Пушкина | 41 |
| Евдокимов А. А. Шекспировский текст в драматургии Н. В. Гоголя | 42 |
| Волков И. О. Шекспировская степь в творчестве И. С. Тургенева («Степной король Лир») | 43 |
| Чекалов И. И. Отголоски шекспировского слова в пьесе А. Н. Островского «Свои люди — сочтёмся» | 44 |
| Шалыгина О. В. Шекспировские коды пьес А. П. Чехова | 45 |
| Калашников А. В. «Для нас Шекспир не одно только громкое, яркое имя»: традиция шекспировских юбилеев в России | 45 |
| Рябова А. А., Жаткин Д. Н. «Трагическая история Доктора Фауста» Кристофера Марло в России XIX в. | 46 |
| Сапрыгина Н. В. Шекспировские темы в произведениях Александра Грина | 47 |
| ШЕКСПИР НА СЦЕНЕ И ЭКРАНЕ: ПОСТАНОВКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ | 49 |
| Баранов А. Н. О местах действия и ремарках у Шекспира | 49 |
| Вахрушева М. А., Острякова А. Г. Трансформация пьесы У. Шекспира «Гамлет» в театральных постановках конца XX — начала XXI вв. ... | 49 |
| Крылов К. Е., Крылова Е. Е. Интерпретации «Генриха V» в британском кинематографе (1944–2012). Исторический и эстетический аспекты | 50 |
| Шувалова Ю. Н. Фестиваль искусств ShakesFest: Уильям Шекспир в «спальном» районе | 51 |
| Ерёмина Е. П. Интерпретация наследия У. Шекспира белорусским театром кукол в конце XX — начале XXI вв. | 52 |
| ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ: ЛИТЕРАТУРНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ АНГЛИИ | 54 |
| Поплавский В. Р. Удвоенная ревность: сюжетный параллелизм в «Отелло» | 54 |

| | |
|---|----|
| Чеснокова Т. Г. От «Укрощения строптивой» к «супружеской войне»: Шекспир и комедия нравов | 54 |
| Пешков И. В. Способы фиксации ответственности за произведение на титულных листах книг в шекспировское время | 56 |
| Титова А. В. Шекспир и его Фальстаф в жизни и творчестве английских либертинов | 56 |
| Меньшикова Е. Р. Немарсианские хроники Кориолана: театральные подмостки смуты, или поиски империи позднего Возрождения | 57 |
| Ковалёв В. А. Народ имеет право? «Плохое» государство в творчестве Шекспира и его современников и возможность его «исправления» .. | 58 |
| Микеладзе Н. Э. Предатели у Шекспира. Образ доносчика | 59 |
| Чернозёмова Е. Н. Костюмы русских: комментарий к ремарке в «Тщетных усилиях любви» | 59 |
| Яковлева Г. В. Проблемы шекспировской критики в Англии XVIII столетия | 61 |
| Кузьмичев А. И. Дискуссия вокруг подражания языку Шекспира в последней трети XVII — начале XVIII в. | 62 |
| Лыпка М. М. Оценки творчества Шекспира в литературной критике Ш. Леннокс | 63 |
| Левинсон О. «Диалоги на мосту Риальто», или Шекспир и евреи | 64 |
| «СОНЕТЫ» ШЕКСПИРА: | |
| ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПАМЯТНИК И ПЕРЕВОДЫ | 65 |
| Первушина Е. А. «Фонарь догадки во тьме времен»: о пьесе Игнатия Ивановского «Сонеты Шекспира» | 65 |
| Халтрин-Халтурина Е. В. Испытание сонетосложением: о вставном цикле сонетов в «Бесплодных усилиях любви» | 66 |
| Осень (Погорелов) В. Ф. Английская сонетная форма как один из семи типов флуктуационной теории сонета | 67 |
| Чупис И. Е. Два духа, две любви (по мотивам сонетов У. Шекспира) | 68 |
| Флорова В. С. Платонизм в сонетах Шекспира..... | 69 |
| ШЕКСПИР И ТЕОРИЯ | |
| Стефанов О. Полоний и здравый смысл. Что за стратегия, спасительна ли она? | 71 |

| | |
|--|----|
| Лазариди М. И. Античный концепт «благородный отец — эвпатор» в литературных образах (на материале трагедий Софокла, Шекспира, Пушкина) | 72 |
| Чебанная Е. И. Бахтин и Шекспир: об особом монологизме Гамлета как героя и литературного архетипа | 72 |
| Семёнов В. А. Шутовство как эпифеномен театра Шекспира и Стерна | 74 |
| Исрапова Ф. Х. Поиск нарратора в драматургическом тексте (на материале трагедии Шекспира «Макбет») | 74 |
| Смиренский В. Б. Шекспировский подтекст и супертекст | 75 |
| Масленникова Е. М. Культурные коды и хронологическое прочтение шекспировских текстов | 78 |

ШЕКСПИР И ЕГО СОВРЕМЕННОСТИ

| | |
|--|----|
| В МЕЖКУЛЬТУРНОМ ОБМЕНЕ XIX–XX ВВ. | 80 |
| Яковлева Г. В. «Лекции о Шекспире» С. Т. Колриджа и теория романтической драмы» | 80 |
| Юрьев А. А. Принципы шекспировского историзма в творчестве Хенрика Ибсена | 80 |
| Анцыферова О. Ю. Антистратфордизм Генри Джеймса | 81 |
| Кизима М. П. Шекспир, Торнтон Уайлдер и «женский вопрос» | 81 |
| Высоцкая Н. А. «У матери моей была служанка...»: материализация одного виртуального шекспировского образа в современной литературе США | 82 |
| Чернозёмов Е. Н. Функция обращений к творчеству предшественников и младших современников Шекспира в романе Донны Тартт «Тайная история» (1992) | 83 |
| Артемьева Л. С. «Вишневый сад» А. П. Чехова в переводе Т. Стоппарда: шекспировские аллюзии как переводческая стратегия | 85 |
| Колесова И. В. Повесть Г. Грина «Десятый» и шекспировская концепция театральности мира | 86 |
| Банерджи Р. Переосмысление векового образа и сюжета в русском и индийском пространстве — «Король Лир» У. Шекспира . | 87 |
| Антанасиевич И. «Сон летней ночи» — комикс русской эмиграции в Королевстве Югославия | 88 |

| | |
|--|---------------|
| ОСНОВНОЙ ДОКЛАД | 89 |
| Морз Р. Прошлое и будущее: Пигмалион, совершенство и власть | 89 |
| ШЕКСПИР КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ И ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ ТЕХНОЛОГИЯ | 90 |
| Рогатин В. А. Приёмы аналитического чтения драмы на семинарских занятиях по зарубежной литературе | 90 |
| Титова М. В. Мультимедийные практики изучения Шекспира в контексте Digital Humanities | 91 |
| Скворцов А. Л. Датировка сонетов Шекспира | 92 |
| Иванова И. С. Офелия и Гамлет в живописи. Искусство как преобразование действительности | 93 |
| Аристова М. А. Шекспир: вечность и современность (кросс-культурный контекст изучения творчества Шекспира в школе) | 94 |
| Прозорова Н. И. «Не сын он века, но для всех времен»: шекспировский спецкурс для школьников-старшеклассников | 95 |
| Темкина Г. М. Изучение творчества Шекспира во внеклассной работе (из опыта работы в гимназии № 24 г. Калуги) | 96 |
| Шуликина Т. Г. Практика преподавания У. Шекспира в школе. Опыт учителя английского языка | 97 |
| РЕНЕССАНСНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЕВРОПЫ: МЕЖКУЛЬТУРНЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЭПОХУ ШЕКСПИРА (семинар журнала Valla) | 98 |
| Елифёрова М. В. Русская Гермиона: от сказочности Грина к альтернативной истории Шекспира | 98 |
| Флорова В. С. Адресация в сонетах Петрарки и Шекспира | 99 |
| Халтрин-Халтурина Е. В. Эдмунд Спенсер и фламандский панорамный пейзаж | 100 |
| Паниотова Т. С. Реальное и фантастическое в «Утопии» Т. Мора | 101 |
| Макаров В. С «Философастер»: Р. Бертон о сообществе ученых и меланхолии | 102 |

| | |
|--|-----|
| ШЕКСПИР И РЕЛИГИОЗНАЯ КУЛЬТУРА XVI–XVII ВВ. | 104 |
| Волкова А. Г. Поэтика шекспировской эпохи в контексте францисканства: богословие и образность | 104 |
| Яковенко Е. Б. Шекспир и английские переводы Библии XVI–XVII вв.: корреляция контекстов и источников | 105 |
| Шипилова Н. В. «Мера за меру» и мистерии: сюжет о воскрешении Лазаря | 106 |
| Шустилова Т. А. «Язык судьбы» в поэме А. Брука, новелле У. Пэйнтер и трагедии У. Шекспира о Ромео и Джульетте | 107 |
| Чумаченко А. А. Тема предательства в трагедии Шекспира «Макбет» в контексте библейского сюжета | 108 |
| О проекте TheaterHD | 110 |
| Королёва А. М. TheaterHD: шекспировские спектакли в кино | 110 |
| СВЕДЕНИЯ ОБ УЧАСТНИКАХ | 112 |

Издательство Московского гуманитарного университета

Подписано в печать 23.09.2016 г. Формат 60×84 1/16

Печ. л. 8. Тираж 150 экз. Заказ № 144

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5.

