

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

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Шекспировский центр

РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА —
ГИТИС

ПРАВОСЛАВНЫЙ СВЯТО-ТИХОНОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Русская секция
Отделение гуманитарных наук

XXVIII Международная научная конференция
«Шекспировские чтения 2020»

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

15 октября — 11 ноября 2020 г.

28TH SHAKESPEARE READINGS 2020
PAPER ABSTRACTS

October, 15 — November, 11 2020

(в онлайн-формате на платформе Zoom)

Москва

2020

ББК 83ЮЗ (4 Вел)

Ш41

Редакционная коллегия:

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

Ш41 XXVIII Шекспировские чтения 2020 (28th Shakespeare Readings 2020) : Сборник аннотаций докладов. — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2020. — с.

ISBN 978-5-907410-04-6

Сборник аннотаций докладов Международной научной конференции «XXVIII Шекспировские чтения 2020» (28th Shakespeare Readings 2020).

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

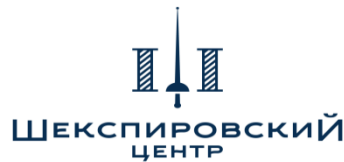
ББК 83ЮЗ (4 Вел)

ISBN 978-5-907410-04-6

© Шекспировская комиссия РАН, 2020.

© Московский гуманитарный университет, 2020.

© Авторы, 2020.



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

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

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

Питер Брук — 95

Последний период долгой и плодотворной жизни великого режиссера отмечен движением к радикальному отказу от приемов монументального зрелища, когда-то принесших ему мировую славу. Вершиной этого рода театра была великая «Махабхарата», показанная в гигантском песчаном карьере возле Авиньона — с ручьями, по которым плыли плоты, украшенные кострами, красочной баталией соперничающих племен и т. д. Пару лет назад режиссер вернулся к тому же индийскому эпосу. На этот раз все оформление было представлено темноватым ковром, а все эпическое многолюдье и многобожие грандиозной поэмы — тремя актерами. Глубина мистического смысла при этом сохранялась. Логика эволюции к тому, что поэт назвал «неслыханной простотой», объединяет искусство старого Брука с творчеством многих больших художников на позднем, последнем этапе их судеб. Эта эволюция отразилась и в «Гамлете», поставленном режиссером в начале нашего столетия в тесном пространстве парижского «Буфф-дю-Нора». Об этом позднем опыте Брука пойдет речь в докладе.

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

Peter Brook at 95

During the latest period of his long and fruitful life, the great director has been moving towards a radical rejection of monumental performances, even though they once brought him worldwide fame. The pinnacle of the spectacular theater was his huge “Mahabharata”, enacted in a gigantic sandy quarry near Avignon, with water streams and floating rafts decorated with bonfires, the colorful battle of opposing tribes, etc. Just a couple of years ago, the director returned to the same early Indian epic. This time, the entire back-

stage was a dark carpet, and the epic crowds of men and gods were represented by three actors. Still, the depth of the poem's mystical meaning was preserved. Brook the artist gradually came to embrace what the Russian poet Pasternak called "unheard-of simplicity". This is where the art of mature Peter Brook touches the experience of many other great artists at a later stage of their lives. This evolution was already reflected in "The Tragedy of Hamlet", as it was staged by the director at the beginning of this century, in the cramped space of the Parisian Buff du Nord. The paper will discuss this experiment made by Peter Brook in the later period of his stage work.

*Н. В. Захаров
(МосГУ, Москва),
В. С. Макаров
(ПСТГУ, Москва)*

Материалы Шекспировской комиссии в архивах РАН

В 2020 г. нам удалось ознакомиться с материалами Шекспировской комиссии в архиве Научного совета «История мировой культуры» Российской академии наук (от ее создания в 1975 г. до конца 1990-х гг.). Это документы отчетного характера (планы работ, отчеты о выполнении плана, программы конференций и т. д.), подготовленные и подписанные руководством Шекспировской комиссии — А. А. Аникстом и А. В. Бартошевичем.

Особый интерес представляют принятое на первом заседании Положение о комиссии, сведения о ее филиалах в Ленинграде и республиках СССР (Белоруссии, Армении, Грузии, Украине). В будущем необходимо проанализировать программы конференций, которые показывают постепенную смену парадигмы исследовательских интересов ученых, эволюцию научных взглядов и тенденций в советском и постсоветском шекспироведении.

*Nikolay V. Zakharov
(MosUH, Moscow),
Vladimir S. Makarov
(PSTGU, Moscow)*

The Shakespeare Committee File in the Archives of the Russian Academy of Sciences

In 2020, we had a chance to examine the Shakespeare Committee file preserved at the “History of World Culture” Research Council, Russian Academy of Sciences. The file contains annual plans and reports, as well as conference programs and other related documents, for the year 1975 (when the Committee was founded) to the late 1990s. They are signed by the Committee’s then-chair and deputy chair — A. A. Anikst and A. V. Bartoshevich.

Among the documents in the file, of special interest are the Committee’s charter adopted at its first meeting and information of its branch groups in Leningrad and the constituent republics of the USSR (Belorussia, Armenia, Georgia and Ukraine). A future study of conference programs will reveal shifts in the paradigms of its participants’ research interests, and the general evolution of scholarly trends in late Soviet and post-Soviet Shakespeare studies.

*Н. Э. Микеладзе
(МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва)*

Оппозиция доброго правления — тирании в «Мере за меру» (в свете политических и религиозных сочинений Якова I и епископа Билсона)

Образ тирана и проблема тирании занимают центральное место в творчестве Шекспира. В яковитский период (с 1603 года) драматург рассматривает эту тему вне предустановленного хронистами контекста, как было прежде. В проблемной пьесе «Мера за меру» она получает теоретическую разработку, а следом, в «Макбете», драматург сопровождает теорию примером. Показательно, что обе эти пьесы будут изданы лишь в Фолио 1623 года. Анализ текстов позволил предположить, что сам король Яков в трактате «Королевский дар» (1599, 1603) оживил

дискуссию о добром правлении и тирании, в которой принял участие в «Проповеди на коронации» (1603) епископ Уинчестерский Томас Билсон. Для короля тиран это узурпатор, притеснитель подданных, для епископа — отступник от Бога. Свою модель идеального государя епископ Билсон находит в Ветхом Завете, король Яков — у Аристотеля и в Новом Завете, доходя в своих рассуждениях до возможности вооруженного сопротивления тирану. Исследование показывает, что представления Шекспира о тиране и тиранстве, развивающиеся в русле традиций народного благочестия, ближе идеям Якова I, но идут дальше, полагая тиранством наказание властителем другого за свой грех (Рим. 2:1). В «Мере за меру» Шекспир определяет тиранию через естественное равенство людей перед Богом и законом. Дополнительное наблюдение касается парадокса периода Английской революции, когда пресвитериане сочли епископа Билсона теоретиком бунта, не заметив «Королевского дара», в котором сам король рассматривает свержение монарха-тирана как, при определенных условиях, возможное, не наказуемое, не возмущающее мир, становящееся прецедентом.

*Natalia E. Mikeladze
(Lomonosov MSU, Moscow)*

**Opposition of Good Government and Tyranny in
“Measure for Measure” in the Light of Political and Religious
Writings of James I and Bishop Bilson**

The image of a tyrant and the problem of tyranny are central to Shakespeare's work. In the Jacobean period (after 1603), the playwright considers this topic outside the context pre-determined by the chroniclers, as he had done before. In the problem play “Measure for Measure”, it is developed in doctrina, whereas in “Macbeth” the playwright will accompany the theory with an exemplum. It is significant that both plays will be published only in the 1623 Folio. Our analysis of the texts suggested that in “Basilikon Doron” (1599, 1603) King James himself revived the discussion on good government and tyranny, in which Bishop of Winchester Thomas Bilson participated in his “Sermon at the Coronation of James I” (1603). For the king, the tyrant is a usurper, an oppressor of his subjects; for the bishop, an apostate from God. Bishop Bilson finds his model of the good king in the Old Testament, King

James — in Aristotle and in the New Testament, reaching in his arguments to the possibility of armed resistance to the tyrant. Our study proves that Shakespeare's ideas about tyrant and tyranny keep up with the traditions of medieval common godliness, are closer to the ideas of James I than those of Bishop Bilson, and go further considering tyranny as the punishment by the ruler of another person for his own sin (Rom. 2:1). In "Measure for Measure" Shakespeare defines tyranny through the natural equality of people before God and the law. Our additional observation concerns the paradox of the time of the English Revolution, when Presbyterians considered Bishop Bilson as a theoretician of rebellion, but failed to notice "Basilikon Doron", in which the king himself considered the overthrow of the tyrant king as, under certain conditions, possible, not punishable, not disturbing the world, but becoming a precedent.

*И. И. Лисович
(РАНХиГС, Москва)*

Репрезентация тайных сил природы в пьесах К. Марло и У. Шекспира¹

В докладе мы обратимся к двум английским пьесам — «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло и «Буре» У. Шекспира, где репрезентированы противоположные образы тайных сил природы, которыми овладевает человек. Фауст и Просперо в пьесах названы «магами», а их искусство — магическим. Магия в ренессансном понимании слова включала большой спектр знаний и практик, которые часто сложно отделить от того, что мы сейчас называем «наукой». Например, Дж. Бруно в трактате "De Magia" к магии относит не только привычные нам алхимию, астрологию, демоническую магию, некромантию и т. п., но и те виды знания, которые мы считаем собственно научными (математику, медицину, физику). Все эти виды практик и знаний используются магами, в том числе Фаустом и Просперо для того, чтобы постичь тай-

¹ Доклад подготовлен в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 18-012-00679).

ные силы природы. А их постижение ведет к власти над первостихиями и, в конечном итоге, над людьми.

Отличие Фауста и Просперо от собственно ученых связано с тем, что источник их знания и магической силы — не безлично-естественный, а тайные силы природы имеют персонализированное воплощение и личную волю. Также можно увидеть ряд отличий между Фаустом и Просперо, во-первых, в их социальном статусе (университетский профессор и правитель Милана), во-вторых, Фаусту служит дух зла Мефистофель, а Просперо — добрый дух Ариэль, которого он освободил от пут злой ведьмы. И если за свое стремление к знанию и власти Фауст попадает в Ад, поскольку посягает на основы христианской церкви, то Просперо благодаря способности вовремя остановиться на границе дозволенного при помощи магии совершает добро и восстанавливает утраченный социальный баланс. Соответственно, мы видим, как минимум, два модуса магии — добрый и злой. Но в данных репрезентациях не показано собственно занятие научными опытами, наблюдениями, измерениями и тому подобными практиками, которые, по мнению Ф. Бэкона, и должны привести к постижению секретов природы и ее тайных сил. Причем философ критиковал точку зрения, согласно которой причиной этих сил и были духи. Для ренессансного мага источником знания является божественное начало, соответственно, и конечная цель познания сил природы выходит за пределы человеческого бытия.

Inna I. Lisovich
(*RANEPA, Moscow*)

Representations of the Secret Forces of Nature in the Plays of Marlowe and Shakespeare²

In this paper, we will examine Marlowe's "Tragical History of Doctor Faustus" and Shakespeare's "The Tempest" as two plays which present the opposing visions of the secret forces of nature man can master. In both plays the protagonists — Faustus and Prospero — are described as mages, and their

² The paper was prepared within the framework of the project "Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look" with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).

art as magic. In its Renaissance meaning, magic covered a vast array of knowledge and practices which are hard to distinguish from the ones we now deem ‘scientific’. For instance, Giordano Bruno in “De Magia” classifies as magic not only alchemy, astrology, demonic magic or necromancy — arts that we habitually see as magical, too — but also mathematics, medicine and physics which we have got used to seeing as belonging to science proper. All of these practices and types of knowledge are used by mages (and among them, by Faustus and Prospero) in order to master the secret forces of nature, which in its turn leads to taking control of the elements, and ultimately over people.

Faustus and Prospero differ from those we can define as scientists in that the source of their knowledge and magical power is not impersonal and natural, but has a personalized embodiment and a will of its own. Of course, the two mages are of different social status (a university professor and the Duke of Milan, respectively), and they are served by opposing spirits — evil Mephistopheles and good Ariel, whom Prospero had set free from the punishment imposed by a witch. Faustus’s lust for knowledge and power leads him to Hell for transgressing the basic teachings of Christian church, while Prospero can stop at the very red line and use magic for good purposes, and restores the lost social balance. We thus see at least two modes of magic — the good and the evil one. But neither of the representations shows the scientific experimentation, observation, taking measurement and other suchlike practices which, as Francis Bacon thought, would help reveal the secrets of nature and its concealed forces. It is notable that Bacon criticized the view that these forces were animated by spirits. For a Renaissance magus the source of knowledge lies in the divine power, and correspondingly, the ultimate goal of comprehending nature and forces lies beyond human existence.

А. А. Евдокимов

(МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва)

Шекспировский сюжет в эпистолярной К. Н. Батюшкова³

Вклад К. Н. Батюшкова в шекспировскую рецепцию в России исследовался мало. Самый интерес поэта к английской литературе не ставился под сомнение исследователями. Тем не менее документальные свидетельства (прежде всего переписка и мемуары современников) показывают, что Батюшков пристально следил за новейшими литературными событиями. Зрелый этап его творчества (1810-е — начало 1820-х гг.) совпадает со становлением романтизма в европейских литературах — временем, когда Шекспир снискал беспрецедентную славу, а его творчество окончательно утвердилось как вневременный поэтический идеал. Поэтому закономерно предположить интерес Батюшкова к Барду и отражение шекспировских текстов в его произведениях.

Важным источником становится переписка поэта за 1814 год, когда, возвращаясь домой из освобожденного Парижа, Батюшков посещает Британские острова, где, по собственному признанию, он «пожирал глазами Англию и желал запечатлеть в памяти все предметы, [его] окружающие». Поездка морем, по-видимому, вызывает у Батюшкова ряд литературных ассоциаций, которые находят отражение в жанре литературного письма, написанного арзамасцу Дмитрию Северину 19 июня. Здесь обнаруживается известная цитата из «Гамлета» (V, 1): «По утру проснулся с головою болью; к вечеру стало хуже: я страдал. Ветер был противный, и ночь ужасная. Паруса хлопали, снасти трещали, волны плескали на палубу, и заботливый капитан беспрестанно повторял любимую поговорку: “Бедный Йорик! Бедный Йорик!”».

Содержание этого пассажа, по всей видимости, следует рассматривать шире, нежели буквальное свидетельство любви к шекспировским цитатам у английского моряка. Упоминание Йорика становится частью своеобразной литературной игры, в которой вместе с русским поэтом участвуют герои Шекспира и Стерна. Трагедия «Гамлет» про-

³ Исследование выполнено в рамках проекта РФФИ № 18-012-00651 («Трансформация шекспировской драматургии в русской литературе XVIII–XX веков: история, типология, интерпретация»).

ецируется на мотив морского путешествия, имеющего конечным пунктом родину автора, и позволяет делать выводы об отношении Батюшкова к знаменитому произведению и его иронической интерпретации, характерной для текстов литературного общества «Арзамас».

Andrei A. Evdokimov

(Lomonosov Moscow State University, Moscow)

Shakespeare's Plot in Konstantin Batushkov's Letters⁴

Konstantin Batyushkov's contribution to the Russian reception of Shakespeare has not been sufficiently studied. His very interest in English literature was repeatedly questioned by scholars. However, documentary evidence (particularly the author's letters and his contemporaries' memoirs) shows that Batyushkov intently monitored the latest literary events. His mature oeuvre (from the 1810s to the early 1820s) coincides with the establishment of Romanticism in European literatures, when Shakespeare won enduring glory and his works were asserted as the eternal poetic ideal. Therefore, it would be legitimate to suppose that Batyushkov was keen on the Bard and his works reflected some of Shakespeare's texts.

An important source of information is the author's letters written in 1814, when Batyushkov visited the British Isles on his way back from the liberated Paris, and, by his own admission, "gloated up England and desired to etch on [his] memory all things that surrounded [him]". Obviously, the sea journey summoned a series of literary associations reflected in Batyushkov's literary letter of June 19 addressed to the Arzamas member Dmitry Severin. It demonstrates the well-known quotation from "Hamlet" (V, 1): "In the morning I woke up with an awful headache; it got worse by the evening: I was suffering. The wind was nasty, and the night was terrible. The sails flapped, the tackle crackled, the waves poured over the deck, and the fussy captain ceaselessly repeated his favorite saying, 'Poor Yorick! Poor Yorick!'" (the translation is mine. — *A. E.*).

⁴ The research was implemented within the framework of a project of the Russian Foundation for Basic Research (RFBR), No. 18-012-00651 ("Transformation of Shakespeare's Drama in Russian Literature in 18th–20th Centuries: History, Typology, Interpretation").

Apparently, the idea of the passage quoted seems wider than a direct testimony to an English sailor's addiction to quoting Shakespeare. The name of Yorick starts a kind of literary game, which, along with the Russian poet, some characters of Shakespeare and Sterne play. So, "The Tragedy of Hamlet" is projected on the motif of sea travel and reveals Batyushkov's attitude to Shakespeare's renowned work and its ironical interpretation, common to the texts written by the Arzamas society members.

ШЕКСПИР И ЛИТЕРАТУРА XVI–XVII ВВ.

А. Н. Баранов

(ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва)

Пропущенная в Фолио сцена «Короля Лира»

Сцена IV, 3 сводного текста имеется в Кварто, но отсутствует в Фолио. В Фолио вообще, по сравнению с Кварто, больше сокращений, чем прибавлений, но полностью исключена только эта сцена. Это взволнованный разговор Кента и Джентльмена. В основном — о том, как Корделия приняла вести о Лире, как она любит отца и как хороша собой, и о том, где сейчас Лир, о его душевном состоянии и огромном чувстве вины перед Корделией. (Почти все это зритель и сам увидит в дальнейших эпизодах.) Сцена имеет и собственное внутреннее действие, но явно второстепенное для пьесы в целом: Джентльмен, возможно, пробует разгадать инкогнито Кента, а тот постепенно приходит к решению отвести собеседника к Лиру, однако своего имени не открывает.

В главном действии трагедии выпадение этой сцены почти ничего не меняет. Хотя некоторые подробности пьесы ясно высказаны только в ней, они и без того очевидны (что Корделия не сама ведет войско, а при ней состоит полководец; и что все дочери Лира — дети одной матери). Пропадают только две детали. Во-первых, упоминание о том, что Кент все-таки привел Лира в Дувр, а не потерял его в пути. (Подробность не очень важная, но без нее исчезает эффектная перипетия: только мы слышали, что Лир в безопасности, как в следующей же сцене (IV, 4) оказывается, что он убежал.) Во-вторых, указание причины отсутствия мужа Корделии при войске. Выпадение этого объяснения все-таки портит итоговое впечатление от пьесы.

Ясно, что исключение сцены было сделано наспех. Возможно, лишь на один спектакль, на котором почему-либо не хватило исполнителя на роль Доктора в сценах IV, 4 и IV, 7 и его реплики пришлось передать исполнителю роли Джентльмена. Чем иначе объяснить, что в IV, 7 в тексте Фолио эти две роли слиты в одну, названную «Джентльмен», хотя Корделия явно обращается к врачу и «Джентльмен» ей отвечает

именно как врач? Вероятно, он был и в костюме врача. А так как тот же исполнитель должен был появиться в виде врача еще в IV, 4 то, чтобы он успел переодеться, приходилось отменить его выход в роли Джентльмена в IV, 3, т. е. пропустить эту сцену.

Alexander N. Baranov

(Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscow)

The Scene Missing from the Folio Text of “King Lear”

What is known as Scene IV, 3 of the collated text comes from the quarto (Q) but does not exist in the folio (F). The F text is generally known for its omissions rather than additions when compared to Q, but only one scene is completely missing. In it, Kent is talking anxiously to a Gentleman on how Cordelia reacted to the news of her father, how much she loves him and how beautiful she is, and also on the whereabouts of Lear, his state of mind and immense guilt he feels for mistreating Cordelia. Viewers will see and hear almost all of this in the following scenes. The episode also has a dramatic intrigue of its own, with the Gentleman trying to see through Kent’s incognito, while the latter progresses towards a decision to take his interlocutor to Lear, but without confessing his true identity.

The main plot of the tragedy loses little if the scene is removed. While it is true that some of the details are fully laid out nowhere else, they are still self-evident (such as the news that Cordelia does not command the French army herself, and that all Lear’s daughters were born from the same mother). Only two details are lost. The first is a mention that Kent had led Lear to Dover (and not, say, lost him on the way). This seems of little importance, but it breaks a certain continuity between the scene where we are told that Lear is safe and IV, 3 where we learn that Lear had escaped. The other lost detail is the explanation why Cordelia’s husband is absent from the campaign — also a minor note but the one which can have an impact on our overall view of the play.

It seems obvious to me that the scene was cut from the play in great haste. Originally the arrangement might have stood for one performance only when no one turned up to play the Doctor, and his speeches in IV, 4 and IV, 7 were given to the actor who played the Gentleman. Can there be any other

explanation if we recall that in Scene IV, 7 (F) these two roles are merged into one, even though Cordelia asks “Gentleman” the questions one might ask a doctor, and he responds as a doctor would? He might have even been wearing a doctor’s outfit — and since the same actor had to appear as the Doctor in IV, 4 and needed time to change, his entrance as the Gentleman in IV, 3 was consequently cancelled and the whole scene cut.

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

**Политика и медицина. Болезнь короля как болезнь тела
государства в творчестве Шекспира**

Телесная метафора государства, известная в античности и перенесенная в средневековую культуру текстами Тита Ливия и Дионисия Галикарнасского, была трансформирована в рамках политической теологии средневековья. Начиная с Иоанна Солсберийского идея связи между телом монарха и телом государства входит в набор политических идей.

Эта метафора была дополнительно усилена распространением неоплатонических представлений о существовании связи между микрокосмом и макрокосмом, а также достижениями ренессансной медицины, прежде всего, работами Андреаса Везалия. Показателен пример придворного врача Генриха IV Французского, Родольфа Ле Мэтра, который был одновременно теоретиком и практиком медицины и переводчиком Тацита. Среди источников, на которые опирался Жан Боден, кроме римских исторических и политических текстов, были также Гиппократ и Гален, что позволило создать концепцию «терапии политического тела». На Британских островах наиболее известным популяризатором этой концепции становится шотландский гуманист Джордж Бьюкенен, наставник Иакова VI, который видел короля как «врача тела государства».

Концепция «медицинской» интерпретации метафоры политического тела нашла свое отношение в творчестве Уильяма Шекспира. Мятеж против тирании, сам акт тирании, непродуманные и антиправовые решения монарха — все это вызывает болезнь политического тела и отражается в состоянии тела монарха. Наиболее яркими примерами явля-

ются, вне сомнений, классические образы тиранов — Макбета и Ричарда III. При этом интересно отметить два момента. Первое — связь разрушения «нормальной» жизни государства с бессонницей — в «Макбете», «Ричарде III», «Генрихе IV, часть 2», «Зимней сказке», «Короле Лире», «Гамлете» и т. д., высшей точкой которой становятся знаменитые слова «Макбет зарезал сон».

Вторым интересным наблюдением представляется исцеление монарха как предвестие исцеления политического тела — причем это исцеление происходит и в отношении монархов, определенных как «тиран», т. е. процесс исцеления страны благотворно сказывается даже на тиране, который и был причиной ее болезни. В глазах Шекспира связь политического тела с телом монарха, очевидно, была вполне реальной и прочной и зависела более от статуса монарха, чем от его действий.

Victor A. Kovalev
(SPbUHSS, St. Petersburg)

Politics and Medicine. Illness of the King and a Diseases of the Body of State in Shakespeare's Dramas

The metaphor of a “political body” was well-known during Antiquity and was transferred into the Middle Ages by texts of Titus Livy and Dionysius of Halicarnassus. It was transformed by the Medieval political theology conception. John of Salisbury put this conception in the set of Medieval political ideas.

The doctrine was strengthened by Renaissance Neoplatonic idea of microcosmic and macrocosmic identities. Another source of the new life of the doctrine were the discoveries of Renaissance medicine made primarily by Andreas Vesalius. An illustrative example can be found in the life of Rodolphe Le Maistre, physician in ordinary to Henry IV of France. In equal measure a theoretician and practitioner of medicine, he was also a translator of Tacitus. For his sources, the famous Jean Bodin relied not only on Roman historians and politicians, but also on Hippocrates and Galen. It gave him an opportunity to create the concept of therapy for the social body. In Britain the idea was popularized by Scottish humanist and mentor of the young king

James VI George Buchanan. He described the King as a “physician of the state”.

The concept had an influence on Shakespeare’s works. Rebellion against tyranny, tyranny itself, unwise and unlawful decisions of the monarch — all of these lead the body politic to diseases and is reflected in the condition of the King’s body. The main examples are, of course, Macbeth and Richard III. Two consequences of this concept seem to be interesting to investigate. The first of them is the link between the destruction of ‘normal’ life of the state and insomnia in “Macbeth”, “Richard III”, “Henry IV, Part 2”, “The Winter’s Tale”, “King Lear”, “Hamlet”. The famous phrase “Macbeth does murder sleep!” (II, 2) became an acme of this feature. The other remark concerns a recovery of the physical body of the monarch as a sign of the healing of the political one. It is interesting that even “tyrants”, which were the cause of the illness of the state, can experience such a recovery. Shakespeare saw the link between the political and physical body of the monarch as a real and strong one, which depended more on his title than on his deeds.

*К. А. Ерохина
(ПСТГУ, Москва)*

Мститель и его философия в «Трагедии Гоффмана»⁵

В настоящем докладе предпринимается попытка сравнить мстителя из пьесы Генри Четтла «Трагедия Гоффмана» с аналогичными фигурами из других трагедий мести конца XVI — начала XVII в., сюжет которых базируется на мести за отца.

Самым значимым отличием является нетипичная для героев данного типа философия мести, которой придерживается Клаус Гоффман: он стремится отомстить абсолютно каждому причастному к смерти отца и хладнокровно приводит свои планы в действие. В данном произведении несколько раз происходит столкновение его позиций и более типичных для мстителей взглядов на возмездие.

⁵ Публикация выполнена в рамках проекта «Генезис литературного текста в период позднего Средневековья и раннего Нового времени: взаимодействие стилей и жанров», поддержанного Фондом развития ПСТГУ.

Данного персонажа отличает и его состояние на момент начала пьесы: Гоффман уже знает своих обидчиков и твердо решает посвятить себя мщению. Типичная для данного амплуа стадия сомнения им уже, по-видимому, пройдена, и в течение пьесы она не проявляется.

Также важной отличительной чертой является то, что Гоффман прибегает к новому для данного периода виду притворства: в отличие от предшествующих мстителей он выдает себя за реально существовавшего человека и таким образом весьма успешно обманывает своих обидчиков. Для ранних мстителей было характерно притворяться безумными или скрывать свои негативные стороны напускным благородством, то есть, по сути, играть самих себя.

*K. A. Erokhina
(PSTGU, Moscow)*

The Revenger and His Philosophy in “The Tragedy of Hoffmann”⁶

This paper seeks to compare the revenger from Henry Chettle’s “The Tragedy of Hoffmann” with revengers from other revenge plays, the plots of which are based on avenging a father.

The most prominent difference is Claus Hoffmann’s atypical philosophy of revenge. He strives to take revenge on everyone, who anyhow took part in executing his father, and puts his plans into action in cold blood. A clash between Hoffmann’s views and those of more typical revengers occurs a few times in the play.

Hoffmann’s emotional state at the beginning of the play is another point of difference. He knows the people who wronged his father, and thus he is determined to take his revenge from the very first scene. Apparently, he had already gone through the stage of doubt so common among characters of this type, since he never expresses it during the play.

Another important distinctive feature is that Hoffmann uses a new kind of disguise for that time. Unlike revengers from the earlier plays, he pretends to be a real person and thus he successfully deceives his foes. The earlier re-

⁶ Prepared within the framework of the project “Genesis of Literary Texts in the Late Middle Ages and Early Modern Period: Interaction of Styles and Genres” supported by PSTGU Development Foundation.

vengers tended to act insane or to cover their negative traits with feigned dignity, that is, to impersonate themselves.

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

Метафизические традиции в литературе XVII в.

Метафизическая поэзия — термин, не до конца устоявшийся в литературоведении. Некоторые имена, например, Джон Донн или Абрахам Каули, неизменно фигурируют в этом списке. Тем не менее, литературные критики включают в него разных авторов и произведения. Есть ряд черт, которые позволяют говорить о метафизике поэзии авторов от Елизаветинской эпохи вплоть до периода романтизма. Однако нет жестких рамок, ограничивающих и привязывающих поэтов и их произведения к конкретной эпохе или направлению, так как метафизическое влияние мы находим и в творчестве последующих литературных направлений.

XVII век — переломный момент и в истории, и в культуре Британии. Смена политических строев и культурных парадигм нашла свое отражение во всех формах литературы. Любовная лирика перестала быть просто отражением отношения мужчины к женщине. Оно стало поводом, стимулом для поэта. Любовная лирика менялась от «рыцарского» отношения к женщине через ее обожествление к фривольному обращению эпохи Реставрации. Сонеты и сатиры стали отражением взглядов и стремлений эпохи.

Не стоит ограничивать круг метафизиков узким кругом авторов. Даже в рамках творчества одного поэта мы видим произведения, которые лучше других отражают исследуемую нами философию. Однако, если мы говорим о течении, которое не было однородным, то и современники поэтов, которых традиционно относят к метафизикам, могли иметь его типичные черты в своей поэзии. В докладе прослеживается распространение и изменение метафизического направления в британской литературе XVII в.

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

Metaphysical Tradition in 17th-century Literature

Metaphysical poetry is a term which is not fixed yet in contemporary literary criticism. Some authors, such as John Donne or Abraham Cowley, are generally affiliated with this trend. Nevertheless, various critics will attribute different authors and works thereto. There are a number of features that allow us to speak here of a good deal of poetry composed by authors from the Elizabethan epoch to Romanticism. But there are no strict borders which limit or connect the author to a particular epoch or trend. Thus, we also find a metaphysical influence in the output of later literary schools.

The 17th century is a crucial period both in the history and in the culture of Great Britain. The change of political systems and cultural paradigms found its reflection in all forms of literature. Love lyrics stopped being just an embodiment of man and woman's relations. They are a guise and a stimulus for a poet. Love lyrics change from chivalric treatment of a woman through her idolization to a frivolity of the Restoration. Sonnets and satires have revealed attitudes and endeavors of the epoch.

There is no point in limiting the Metaphysics to a very small number of authors. Within the whole output of any individual poet, we can often single out works that reveal his philosophy better than other pieces. And if we speak about a trend which is not that homogeneous, then many contemporaries of the metaphysical poets could show the same features in their poetry. This paper is an attempt to show the spreading and development of the metaphysical trend in British literature of the 17th century.

А. Г. Волкова
(КДС, Калуга)

Сакрализация поэтического языка: проблемы языкового анализа религиозных поэтических текстов

Сообщение посвящено феномену английской религиозной поэзии — поэтическим текстам младшего современника Шекспира — Джону Донну.

В ряде стихотворений Донна доведен до совершенства тот «кодовый» язык, в котором были сакрализованы метафоры и образы светской лирики. Таким образом, происходит семантическая трансформация: язык любовных переживаний становится особым, «кодовым» языком переживания религиозного. Поэтические формы, в которые Донн облекает богословские размышления и особый опыт религиозного переживания, — сонет, венок сонетов — это формы светской поэзии, которые превращаются в рассказ о Божественном откровении.

На примере текстов религиозной поэзии Донна показывается то, каким образом религиозные переживания приближения к Божественному могут выражаться в языке. Основная лингвистическая проблема, возникающая при языковом анализе текстов, которые относятся к религиозному дискурсу, — это адекватное декодирование и интерпретация заложенной в них информации. Подобный опыт, откровение являются дискретными, поэтому их описание и выражение затруднено вследствие кратковременности и специфичности переживаний. Использование поэтических метафор, особенно метафор любовной лирики, иносказаний представляет собой попытку выразить невыразимое, представить путь души к Богу и сам момент соединения с Богом.

Таким образом, представляется возможным вписать поэзию Донна в религиозный контекст эпохи, раскрыв не только особенности ее построения, но и ее связь с религиозной европейской традицией — как англиканской (протестантской), так и католической.

*Anna G. Volkova
(KOTS, Kaluga)*

Sacralization of Poetical Language: The Problem of Language Analysis of Religious Poetry

The report addresses the phenomenon of English religious poetry, namely the poetry of John Donne, a junior contemporary of Shakespeare.

In some of his poems the 'code' language is perfect, i.e. metaphors and images of secular lyrics reach the point of sacralization. It means that the reader finds a semantic transformation: the language of love becomes a special 'code' language of religious experience. The poetical forms that Donne

uses for expressing his theological thoughts and his experience of religious feelings — a sonnet and a ‘corona’ of sonnets are forms of secular poetry that are transformed as a story of the Divine revelation.

Using Donne’s religious poetry as an example, we see how religious experience can be expressed in language. The main linguistic problem in analysis of religious discourse is adequate interpretation of the information contained in such texts. This experience of revelation is discrete, and that is why its description and expression can be difficult because of short duration and specifics of such experience. Use of poetical metaphors, especially metaphors of love lyrics, and of allegories is a way to express things that are beyond expression, to reveal the way to God and the moment of relating to God.

So, it is possible to speak about Donne’s poetry in the religious context of his epoch, reading his poems in connection with the European religious tradition, not only Anglican, but also the Roman Catholic experience.

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

Трансформации структуры трагедии в текстах английского классицизма

Если для золотого века английской драмы зачином послужила history — драматическая хроника, как мы называем ее сейчас, а далее произошло выделение нескольких типов комедии и трагедии, то логика драматической эволюции в 1610–1620-х гг. привела к синтезу жанров в формах romance и mask.

Жанровая дифференциация значительно более глубокая и последовательная, с очевидным иерархическим основанием, характеризует период утверждения классицизма в театральном репертуаре. Рассмотрим два примера того, как сюжет о ветхозаветном Самсоне приобрел новые драматические воплощения в 1660-х и 1740-х гг.

Использование библейских сюжетов для театральных постановок не практиковалось в протестантской Англии. Зато после массового распространения Священного Писания в переводе и его освоения в популярной кальвинистской теологии соответствующие сюжеты обогатили ресурсы поэтов и драматургов начиная с Реставрации.

В творчестве Джона Мильтона пересекаются эстетические влечения к елизаветинской эпохе и мировоззрение пуританина. В его юношеских планах сохранились темы и наброски многих пьес, которыми он мечтал обессмертить родной язык: от “Adam Unparadis’d” до нового «Макбета». С ходом времени эти истории приобрели новые формы или были отвергнуты по разным причинам. Так, можно предполагать, что жизнь и смерть Макбета могла бы стать притчей о тирании и моральной правде народного протеста. А сюжет о герое Древнего Израиля судии Самсоне оказался чрезвычайно многослойной проекцией судьбы автора в период его активной общественной деятельности и в вынужденном бездействии (пленении) 1660-х гг. Милтон назвал свою версию “Samson Agonistes” и подчеркнул ее жанр «драматической поэмы», при этом отказавшись от характерного для Шекспира чередования камерных и массовых сцен. Во многих отношениях поэт придал своей драме структурное единство (его Argument — предисловие, повторяющее рецепты «древних»). И введение в текст коллективного протагониста — Хора Израилитян — оказалось новаторским способом внедрения хронологической глубины; по сравнению с драмами Возрождения в этом отношении текст Мильтона обогащен лирическим содержанием.

Оратория Г. Ф. Генделя «Самсон» (1741) принадлежит к позднему периоду творчества и отмечена зрелым подходом к драматической основе. В отличие от предыдущих этапов — итальянских и английских опер — в ораториях Гендель обратился к тематике взаимодействия народа и героя. Будучи синтетическим жанром, оратория прежде всего обращена к воображению слушателя музыкального театра. Либретто Ньюбурга Хэмилтона также представляет чрезвычайно интересный пример работы с текстом и сотрудничества с композитором. Оно было неоднократным, и Хэмилтон явно был знатоком мильтоновской поэзии. Он весьма бережно сократил огромный текст драмы и умело аранжировал ключевые образы Мильтона для музыкального воплощения. Но один Хэмилтон не мог принимать решений по ключевым вопросам структуры музыкального эпоса, таким как введение в число поющих партий хора филистимлян, деление пьесы на три акта по фазам центрального внешнего конфликта, добавления персонажей (друг героя Мика, Второй Вестник, девы-филистимлянки). Мы видим в этом сотрудничестве композитора и либреттиста результат того, как в нацио-

нально-специфической стадии Просвещения эстетика классицизма обогащалась за счет достижений предыдущих эпох, в том числе шекспировской цельности драматического эффекта за счет речитативов, арий и хоров.

Vladimir A. Rogatin

(RSU named for S. Yesenin, Ryazan)

Transformation of the Elements of Tragedy in English Classicism

Whereas the drama history heralded in the English Golden Age, and later, the comedy and the tragedy stemmed out apart, then the logic of dramatic evolution after two decades of Shakespeare's activity led to a synthesis of genres in the forms of romance and mask.

In the last third of the 17th century, the theatre saw establishment of classicism in the repertoire. Genre differentiation then went much deeper and more consistently, on a hierarchical basis. The paper considers two examples of how one Old Testament story took on original dramatic incarnations in the 1660s and 1740s.

The use of biblical subjects for performances was not practiced in Renaissance England. But after the massive spread of the King James Version and its domestication in popular Calvinist theology, its subjects enriched the repertoire of all poets and playwrights, continuing so in the Restoration.

John Milton experienced aesthetic attraction to the Elizabethan era, and his worldview was governed by the Puritan doctrine. In his early notebook drafts, themes and sketches of many plays were planned; and he dreamt of immortalizing his native language with such lofty stories as "Adam Unparadis'd", "Christ His Passions", "King Arthur" and even another "Macbeth". Over the course of time, these stories took on new, non-dramatic forms or were abandoned for various reasons. Thus, it can be assumed that Milton's "Macbeth" was to have become a parable about the tyranny and justification of national protest. However, the plot about Samson, judge of Israel, turned out to be an extremely suitable projection of the author's own fate during the period of his social activity and then in his "captivity" of the 1660s. Milton called his version "Samson Agonistes" and emphasized its genre as a "dra-

matic poem”, rejecting Shakespearean alternation of close and crowded scenes. In many ways, the Puritan poet gave his drama a structural unity (his *Argument* indeed repeats the best recipes of the “ancients”). And Milton’s introduction of a collective protagonist — the Chorus of Ebrews — proved to be an innovative way of adding chronological complexity. Also, in comparison with dramas of the Renaissance, Milton’s text is enriched with lyrical content and self-identification as a blind champion of virtue and justice.

G. F. Handel’s oratorio “*Samson*” (1741) belongs to the late period of his career and shows a prepared approach to its dramatic form. In contrast to his Italian and English operas, in oratorios Handel turned to the themes of interaction between the hero and his national community. As a synthetic genre, an oratorio primarily addresses musical imagination of the listener. The libretto composed by Newburgh Hamilton also provides an extremely interesting example of editing a well-known text and working together with musical professionals. They collaborated more than once, and Hamilton was clearly an expert in Miltonic poetry. He very cautiously abbreviated the huge text of the drama and skillfully rearranged Milton’s key images for a musical implementation. But Hamilton alone could not make decisions on key issues of the structure of the musical score, such as introduction of the Chorus of Philistines, the division of the play into three acts according to the phases of the central conflict, addition of characters (Micah, the Second Messenger, or the Philistine virgins). We see the result of this collaboration between the composer and the librettist in enriching the aesthetics of classicism with poetic achievements of the previous epoch, including a Shakespearean integrity of dramatic effect through interconnection of recitatives, airs and choruses in the musical canvas.

ШЕКСПИР И ЛИТЕРАТУРА XIX–XX ВЕКОВ

М. М. Савченко

(Независимый исследователь, Париж, Франция)

«Гамлет» Александра Дюма

как сценическая и поэтическая адаптация Шекспира

«Гамлет» Александра Дюма-отца сегодня прочно забыт. Между тем эта пьеса — написанная, как многие вещи Дюма, в соавторстве и поставленная в 1847 г. в его собственном театре — не просто курьез и интересна в нескольких отношениях. Во-первых, как опыт адаптации Шекспира для французской сцены. Несмотря на устоявшуюся к тому времени репутацию Шекспира как великого драматурга, к текстам его произведений подходили очень вольно и без пиетета. Дюма (и его соавтор Поль Мёрис; неизвестно, в какой степени каждый из них участвовал в этом литературном проекте) перестраивает композицию и отсекает некоторые побочные мотивы, добавляет в текст эффектные заимствования из других пьес Шекспира, а также меняет концовку. При этом новый «Гамлет» призван все же показать зрителю настоящего Шекспира — на французском языке, сделать его понятным французскому зрителю. Шекспир вообще важный для Дюма автор, и последнему принадлежат также адаптации «Макбета» (не сохранилась) и «Ромео и Джульетты». Обоих писателей роднит то, что они участвовали в цеховой литературной работе (в случае французского автора это как театр, так и роман-фельетон), базирующейся на соавторстве и быстрых темпах продукции. Кроме того, принцип работы обоих опирается на обработку исторических и легендарных сюжетов.

Во-вторых, пьеса интересна как опыт поэтического перевода: соответствующая традиция во Франции вообще довольно мало развита, и до и после Дюма Шекспир переводился чаще всего прозой или с использованием вольной метрики. Выбранный Дюма александрийский стих — один из самых популярных размеров классической французской поэзии — часто использовался в переложениях, вне зависимости от размера подлинника. Однако тот факт, что Дюма переводит «Гамлета» александринами, придерживаясь строгих версификационных правил,

неизбежно приближает его к образцам французского классицизма — что парадоксально, ибо Дюма писатель романтического направления (что особенно явствует как раз в его драматургии). При этом в сравнении с версией Дюси (1769) здесь, конечно, больше романтических хаоса и метаний.

Этого «Гамлета» нельзя, конечно, назвать адекватным переводом в современном понимании термина, но это и больше чем переделка. Опираясь современными нам понятиями, пьесу Дюма можно сравнить с киноадаптацией.

Mikhail M. Savchenko

(Independent researcher, Paris, France)

**Alexandre Dumas' "Hamlet" as a
Theatrical and Poetic Adaptation of Shakespeare**

“Hamlet” by Alexandre Dumas père has long been forgotten. However, this play, which was, as many of Dumas’ works, co-written, and first staged in 1847 in a theatre he was running, is more than a mere curiosity that is significant for various reasons. Firstly, as an adaptation of Shakespeare for the French stage. Despite Shakespeare’s confirmed reputation at the time as a world-renowned playwright, his original texts were treated with great liberty. Dumas and his co-author Paul Meurice (we cannot tell to which extent each of the two contributed to this project) rearranged the play and cut off several subplots, adding borrowings from other Shakespeare’s plays for effect, and also changed the ending. At the same time, the ultimate goal of their new “Hamlet” was to show the French public the real Shakespeare in the target audience’s native language. Shakespeare was a great source of inspiration for Dumas throughout his life, and the French writer also adapted “Macbeth” and “Romeo and Juliet” (the text of the former was lost). The common point between the two writers is they were both active in collaborative mass-production of literary texts (in the case of Dumas it was both producing plays and novels in installments). Both were involved in adapting and recycling historical subjects and legends.

Secondly, the tragedy is an interesting attempt at producing a metrical verse translation. Shakespeare’s plays have mostly been translated into

French in prose or using vers libre. Dumas chose the alexandrine (rhymed couplets throughout), one of the key meters of French classical poetry, which was often used in free translations, regardless of the original text's metrics. Rewriting "Hamlet" in alexandrines and respecting the strict and soon-to-become-obsolete versification rules makes the play read/sound like a work of French Classicism. This is highly paradoxical, as Dumas is a Romantic writer, which is most apparent in his plays. However, compared with Ducis' reworking dated 1769, this version contains a good deal of Romantic bathos.

This "Hamlet" is not quite what we would call a translation nowadays, but it is more than a remake. Using contemporary terminology, we could say it is close to a screen adaptation.

*Е. А. Шевченко
(РГГУ, Москва;*

Университет Париж III — Новая Сорбонна, Париж, Франция)

**Шекспир как источник эпоса
«Рюгон-Маккары» Э. Золя**

Французский писатель Эмиль Золя не мог позволить себе оценить тексты Шекспира в оригинале, поскольку недостаточно владел английским. Этот недостаток компенсировался окружением писателя и появлением все более точных переводов, приближающих французский вариант к экспрессии шекспировского языка. Тем не менее представление Золя о Шекспире можно назвать независимым — оно несет яркую печать индивидуальности писателя. Переписка и критика Золя, помимо отдельных упоминаний, содержат объемные, пространные рассуждения о Шекспире, в которых можно четко усмотреть не только критическую проницательность, но и близость идеологическую. Комментируя Шекспира, Золя обращает внимание на то, что станет краеугольным камнем его собственной творческой теории.

Для Золя Шекспир является создателем галереи вечных человеческих характеров. Его мастерство — в способности реалистично выразить человеческую природу. Каждый главный герой пьесы — это страсть, желание, чувство. Герои в результате превращаются в его ин-

терпретации в абсолюты, в вечные образы, поскольку страсти из века в век управляют людьми.

Увлечение Золя Шекспиром началось в 1860 г., когда ему было 20 лет. В это время он пишет: чувства и страсти героев «исторгнуты у реальных людей», «все происходит, как в жизни». Тут же Золя с восторгом отмечает смешение комического и трагического, слез и смеха, величия и ничтожества, в чем, по его мнению, и состоит правдоподобие Шекспира. «Отелло — не ревнивец, это ревность... Гамлет — сомнения и нерешительность; Лир — отчаяние». Таким образом, считает Золя, каждая пьеса Шекспира составляет главу «одной большой книги о Человеке».

Главным творческим проектом Золя стала его собственная книга о человечестве, воплотившаяся в двадцатитомном романном цикле «Ругон-Маккары». Замысел в виде цикла романов сложился лишь к концу 1860-х гг. Шекспир, по-видимому, наряду с Бальзаком был основным из источников этой концепции. В разгар работы над циклом, в 1877 г., Золя сам назвал своих предшественников. «Целое человечество... многочисленное и живое», по его словам, изобразили лишь Шекспир и Бальзак, они «оставили нам произведения, которые являются словно бы гигантскими складами человеческих документов».

Доклад ставит целью определить значение Шекспира для Золя через критику, переписку и отдельные элементы творчества последнего.

Elizaveta A. Shevchenko

(RSUH, Moscow; University of Sorbonne Nouvelle Paris 3, Paris, France)

Shakespeare as a Source for the Novel Series

“Les Rougon-Macquart” by E. Zola

French writer Émile Zola could not afford to appreciate Shakespeare's texts in their original form as far as he didn't know English well. This deficiency was compensated for by the writer's environment and the emergence of accurate translations that brought the French version closer to the expression of Shakespeare's language. Nevertheless, Zola's idea of Shakespeare should be called independent; it bears a bright imprint of the writer's personality. Zola's correspondence and criticism, in addition to sporadic mentions,

contain extensive discussions about Shakespeare, in which one can clearly see not only critical insight, but also ideological closeness. Commenting on Shakespeare, Zola draws attention to what will become the cornerstone of his own creative theory.

For Zola, Shakespeare is the creator of a gallery of eternal human characters. His skill lies in the ability to express realistically human nature. Each main character in the play is passion, desire, feeling. As a result, the heroes in his interpretations turn into absolutes, into eternal images.

Zola's fascination with Shakespeare began in 1860, when he was 20 years old. At this time he describes the feelings and passions of the heroes as "plucked from real people", and "everything happens as in life". Zola notes with delight the mixture of the comic and tragic, tears and laughter, greatness and misery, which, in his opinion, all show the verisimilitude of Shakespeare. "Othello is not jealous, it is jealousy... Hamlet — doubts and hesitation; Lear is despair". Thus, according to Zola, every play by Shakespeare constitutes a chapter in "one big book about Man".

Zola's main creative project was his own book about Man, embodied in the twenty-volume novel series "Les Rougon-Macquart". The idea of series took shape only by the end of the 1860s. Apparently, Shakespeare, along with Balzac, was the main source of this conception. In 1877 in the midst of the work, Zola named these two predecessors. "The whole humanity... numerous and alive", he said, was depicted only by Shakespeare and Balzac, they "left us works that are like gigantic warehouses of human documents".

The paper aims to determine the significance of Shakespeare for Zola through his criticism, correspondence and certain poetical features.

Г. А. Велигорский

(ИМЛИ РАН; Научно-издательский центр «Ладомир», Москва)

"I 'gin to be aweary of the sun":

Кеннет Грэм цитирует Уильяма Шекспира

На протяжении всего своего творчества, от ранних, еще ученических, эссе и до повести «Ветер в ивах» (1908), шотландский писатель Кеннет Грэм (1859–1932) постоянно обращался к шекспировскому тексту, всевозможно обыгрывая его. Биографы писателя (П. Чалмерс,

П. Грин, Э. Принс и др.) солидарны в том, что Шекспир, наравне с сэром Томасом Брауном, был одним из любимых авторов Грэма; знакомство с его творчеством состоялось у Кеннета еще в раннем детстве (считается, что первые пьесы он прочел в возрасте 5–6 лет), продолжилось на уроках словесности в школе Святого Эдуарда, а также при подготовке к поступлению в Оксфорд (так, впрочем, и не состоявшемуся); более пристально Грэм стал изучать его пьесы в 1873 г., уже в бытность секретарем «Нового Шекспировского общества» (“New Shakspeare [sic!] Society”), каковым он был избран в 1873 г., по инициативе основателя общества — филолога Джеймса Фредерика Фёрнивалла (1825–1910).

Одна из главных особенностей творчества Грэма — его «игровая» природа, постоянная игра со словом и с читателем, — а потому шекспировский текст также «обыгрывается» в нем, причем на различных уровнях, начиная от косвенных и прямых цитат и заканчивая тонкими реминисценциями, рассчитанными на эрудированного читателя, ценителя шекспировских пьес.

В нашем докладе мы проведем общий обзор тех приемов, которые использует Грэм, а также разберем наиболее интересные примеры употребления шекспировского текста — начиная от самых ранних эссе (сборник «Заметки язычника» (1894) и пр.) и завершая его знаменитой повестью.

Grigory A. Veligorsky

(IMLI RAS; Scientific and Publishing Center “Ladomir”, Moscow)

“I ‘gin to be aweary of the sun”:

William Shakespeare as quoted by Kenneth Grahame

Throughout his career, from the student-time essays to “The Wind in the Willows” (1908), Scottish writer Kenneth Grahame (1859–1932) kept referencing Shakespeare’s texts and playing with them in numerous ways. Grahame’s biographers (such as P. Chalmers, P. Green and E. Prince) all agree that his favourite authors were Shakespeare and Sir Thomas Browne. Grahame first read Shakespeare in early childhood (most likely, at the age of five or six), then studied Shakespeare at his classes at St. Edward’s School, and while preparing to enter Oxford University (which Grahame never did). A more intense study of Shakespeare’s plays began in 1873, when Grahame

was elected a secretary at the “New Shakspere [sic!] Society” at the behest of its founder, philologist Frederick James Furnivall (1825–1910).

Graham is known for the game-like nature of his works and his unending play with words and his readers. Thus Shakespearean text is also drawn into the game on a number of levels, from indirect to direct quotations and back to subtle allusions conspicuous only to a sophisticated connoisseur of Shakespeare’s plays.

In our paper we will take stock of the techniques Grahame uses and focus on the most interesting examples of appropriating Shakespeare’s texts — from his earliest essays (e.g., those in the “Pagan Papers” collection (1894)) to his famous late novella.

В. С. Флорова
(МПГУ, Москва)

Шекспир, Шестов и Брандес

Русская философия всегда была органически связана с литературой, в этом специфика отечественной мысли. Поэтому Шекспир (и шире — мировое шекспироведение) естественно становился предметом русской философской рефлексии. Шекспир для русских мыслителей всегда находился в одном ряду с Ф. М. Достоевским, А. С. Пушкиным, А. П. Чеховым, Л. Толстым, и воспринимался практически как родной, а не переводной автор.

Особую роль Шекспир и интерпретация его творчества играли в философских размышлениях Л. И. Шестова. Это отчасти парадоксальная страница русской истории — Л. И. Шестов, будучи юристом по профессии, обратился к философии для того, чтобы отвергнуть её как абстрактное, категориальное мышление. Экзистенциалист, персоналист и философ жизни, Шестов отвергал не только позитивную философию во всех её видах, но и философию как систему вообще. И в этом деле Шекспир был воспринят Шестовым как первый союзник, тогда как Брандес и его предшественники-шекспироведы — как противники, сторонники умозрительных спекуляций.

Подход Шестова к творчеству и личности Шекспира, как неоднократно замечалось исследователями, отличается своеобразной подменой

текста и его истолкования: установка Шестова-читателя объявляется установкой самого текста. Такой подход отнюдь не противоречит философии Шестова: по его мнению, Шекспира-творца нужно прочувствовать в собственном личном опыте, а не осмыслить. Именно последнее — осмысление, попытка ввести поэзию в рамки научного дискурса, свойственное учёным-шекспироведам, по мнению Шестова, убивает художественный текст, превращая его в засушенный цветок из гербария или убитую и наколотую на иглу бабочку из коллекции энтомолога. И если шекспироведение в той или иной степени готово принять такую критику, необходимо прислушаться к аргументам Шестова, чтобы переоценить и себя, и Шекспира.

V. S. Florova

Moscow Pedagogical State University

Shakespeare, Shestov and Brandes

Russian philosophy is specific in that it has always kept organic links with national literature. Due to this, Shakespeare (and the broader context of Shakespeare studies) naturally became a subject for Russian philosophical reflection. For Russian thinkers, Shakespeare was always on a par with F. M. Dostoevsky, A. S. Pushkin, A. P. Chekhov, and L. Tolstoy, rather a domestic author than one accessed through translations.

Shakespeare and interpretation of his work played a special role in the philosophical reflections of L. I. Shestov. This was a somewhat paradoxical page in Russian history: L. I. Shestov, a lawyer by profession, turned to philosophy in order to reject it as abstract, categorical thinking. An existentialist, personalist and philosopher of life, Shestov rejected not only positivist philosophy in all of its forms, but philosophy as a system in general. And in this matter Shakespeare was perceived by Shestov as the principal ally, while the Shakespeare scholars Brandes and his predecessors were opponents, as they relied on abstract speculation.

Many researchers have noted that Shestov's approach to the work and personality of Shakespeare shows a peculiar substitution of the text with its interpretation: Shestov's attitude as a reader is declared to be the attitude set by the text itself. This approach does not contradict Shestov's philosophy: in his opinion, Shakespeare the creator should not be analyzed but perceived

through the reader's personal experience. According to Shestov, in the latter case, analysis that attempts to squeeze poetry into the framework of scientific discourse (characteristic of Shakespearean scholars) kill the poetic text, turning it into a dried flower for a herbarium or a butterfly collected by an entomologist (dead and impaled on a needle). Shakespearean scholarship should be prepared to accept such criticism to a certain degree. But at first, it is necessary to look into Shestov's arguments in order to reevaluate both Shakespeare and the body of scholarship.

Е. В. Лихачева

(ГИРЯ им. А. С. Пушкина, Москва)

**Художественная трансформация образов трагедии Шекспира
«Макбет» в сборнике «Голоса чертовски тонки»**

Сборник «Голоса чертовски тонки» представляет собой несколько рассказов таких авторов как Д. Т. Мур, Э. Ньюман, А. Чайковский, Дж. Барнс и д. р. Рассказы продолжают известные пьесы Шекспира и условно объединяются единым сюжетом. Особую роль в сохранении единства цикла играют персонажи пьесы «Макбет»: Геката и Макбет.

Геката в сборнике сочетает в себе черты древнегреческой богини и Темного Властелина. Макбет предстаёт верным слугой темной богини, полностью подчиненный её воле, также, как и ведьмы.

В характере Макбета отразилась двойственность, присущая герою трагедии Шекспира — сильная, яркая личность, вынуждена идти на преступление ради воплощения себя, ослепленный предсказаниями ведьм, он готов пойти на всё ради власти. Однако на создание образа Макбета из сборника «Голоса чертовски тонки» заметное влияние оказало творчество Дж. Р. Р. Толкина. В частности, кинжал, которым Макбет убил Дункана, становится в сборнике аналогом Кольца Всевластия.

Помимо творчества Дж. Толкина в сборнике заметно также влияние идей Р. Грейвза и Т. Хьюза, выраженных в произведениях «Белая богиня» и «Шекспир и Богиня Полноты Бытия».

Таким образом, осознанная установка авторов сборника на заимствование идей и образов из произведений Дж. Толкина, Р. Грейвза и Т. Хьюза позволила авторам не только придать новое звучание текстам

Шекспира, но и опосредованно выйти на скрытый в его пьесах смысл, а также обеспечить сборнику связность.

Elizaveta V. Likhacheva
(*The Pushkin SRLI, Moscow*)

**Artistic Transformation of the Images of Shakespeare's Tragedy
"Macbeth" in the Collection "Monstrous Little Voices"**

"Monstrous little voices" is a collection of short stories by such authors as D. T. Moore, E. Newman, A. Tchaikovsky, J. Barnes, and others. The stories continue well-known plays by Shakespeare and are conventionally connected with a single plot. The characters of the play "Macbeth" — Hecate and Macbeth — play a major role in the cycle.

Hecate combines the features of the ancient Greek goddess and the Dark Lord. Macbeth appears to be a faithful servant of the dark goddess and is completely enslaved to her will (in the same way as the witches).

The character of Macbeth reflected the duality of Shakespeare's original character: a strong, bright person, tempted to commit a crime for the sake of self-fulfillment, blinded by the predictions of the witches, ready to do anything for the sake of power. However, the creation of the image of Macbeth from the collection was significantly influenced by the work of J. R. R. Tolkien. In particular, the dagger with which Macbeth killed Duncan becomes in the collection an analogue of the Ring of Power.

The collection also shows the influence of the ideas of R. Graves and T. Hughes, expressed in their works "The White Goddess" and "Shakespeare and the Goddess of Complete Being".

The authors' intention to borrow ideas and images from the works of J. Tolkien, R. Graves and T. Hughes allowed them not only to add something new to Shakespeare's texts, but also indirectly to reach for a deeper meaning hidden in his plays. It also enabled the project participants to connect the short stories as a collection.

*М. В. Маркова
(РГГУ, РАНХиГС, Москва)*

**“William Himself”: Шекспир как герой и автор в пересказе
«Двенадцатой ночи» Селии Рис**

Процесс создания шекспировских пьес, поиск сюжета для обработки и его художественное претворение — все это не может не привлекать писателей, поскольку соотносится с процессом их собственного творчества. В этом докладе мы рассмотрим, каким образом Селия Рис в романе “The Fool’s Girl” (2010) совмещает две «личины» Шекспира: знаменитого драматурга, который пишет очередную комедию (самый очевидный способ «реконструкции» процесса сбора материала для новой пьесы), и персонажа романа, который помогает потомкам героев своей будущей пьесы вернуть в Иллирию похищенную реликвию и предотвращает заговор против Елизаветы I.

Герои комедии и исторические фигуры с равным правом населяют Лондон романа Рис: сэр Тоби ходит в лондонский театр посмотреть на Фальстафа, «Сон в летнюю ночь» ставится в загородном поместье сэра Эндрю Эггючика, а шута на премьере «Двенадцатой ночи» играют, сменяя друг друга, Армин и сам Фесте. Сам же Шекспир — словно сошедший со страниц книг Шапиро — занимает пограничное положение в контексте художественного мира Рис и вынужден балансировать между исторической реальностью известных нам событий его жизни и сюжетными ходами романа Рис.

Каждая глава романа открывается цитатой из «Двенадцатой ночи», что снабжает читателя сугубо специфической оптикой. В отличие от героев романа — и в том числе от самого Уильяма Шекспира, — читатель знает, что представляет собой комедия, которую драматургу еще только предстоит написать. Поэтому цитаты из ненаписанной пьесы обретают новый смысл: они не только напрямую комментируют действие, но сразу же задают речевой и жанровый фон происходящему. Под пером Шекспира история, «сотканная перед ним» героиней романа Виолеттой (дочерью Виолы и герцога), лишается трагичности «реальности», в которой герои погибают, а их враги торжествуют. Окончательная же победа над сэром Эндрю и Мальволио, образующая сюжетную канву романа Рис, оборачивается возможностью рассказать «истинную» исто-

рию Иллирии — в виде комедии, которая останется в веках, трансформированная гением драматурга из Стратфорда-на-Эйвоне.

Maria V. Markova
(RSUH, RANEPa, Moscow)

**‘William Himself’: Shakespeare as a Character and the Author
in Celia Rees’s Retelling of “Twelfth Night”**

Shakespeare’s creative process, his search for plots and the ways to transform them — those themes cannot but attract writers. In this paper we would like to analyze how Celia Rees in “The Fool’s Girl” (2010) combines two ‘faces’ of Shakespeare: the famous playwright who is writing a new comedy (the most obvious way to “reconstruct” the process of collecting material for a play), and the character of her novel who helps the descendants of the dramatis personae of his play-to-be to restore the stolen relic to Illyria and prevents the conspiracy against Elizabeth I.

Both the characters of the comedy and historical figures inhabit Rees’ London: Sir Toby goes to the Globe to see Falstaff, “A Midsummer Night’s Dream” is staged in Sir Andrew Aguecheek’s country estate, and the fool at the premiere of “Twelfth Night” is played by both Armin and Feste. Shakespeare himself — as if descended from Shapiro’s works — is forced to balance between the historical reality of his life that we know of and Rees’s plot.

Each chapter of the novel opens with a quote from “Twelfth Night”, which provides the reader with a very specific optics. Unlike the characters of the novel — including William Shakespeare himself — the reader is familiar with the comedy the playwright has yet to write. Therefore, quotes from an unwritten play take on a new meaning: they do comment on the events, but they also set the generic background to them. Under Shakespeare’s pen, the story that is “woven for him” by Violetta, the heroine of the novel (and Viola and the Duke’s daughter) is relieved from the tragedy of “reality” in which the heroes die and their enemies triumph. The final victory over Sir Andrew and Malvolio (that forms the main plot of Rees’s novel) turns into an opportunity to tell the “true” story of Illyria — as the comedy that will live for centuries, transformed by the genius of the playwright from Stratford-upon-Avon.

Л. С. Артемьева
(НГПУ им. Козьмы Минина, Нижний Новгород)

Жизнь Шекспира: от фактов к вымыслу

Насколько биографии достоверны? Что именно мы подразумеваем под биографией: научное исследование, воспоминания современников или увлекательный рассказ о жизни выдающегося человека (писателя, поэта, драматурга)? Ожидаем ли мы прочесть исследование, основанное на фактах и сохранившихся документах, или предпочтем развлечься за чтением истории, больше похожей на художественный роман? Сам жанр биографии кажется довольно неоднозначным. Он вырос из по-смертных проповедей и всегда был тесно переплетен с предписанным канон повествования и восприятия. Соответственно, биографии всегда тяготели к субъективности: будь то воспоминание современника или научное исследование, многие биографы склонны рассказывать о человеке, которого они воображают, а не о том, каким он был на самом деле. Поэтому, работая с биографиями, мы должны учитывать субъективные проекции и домыслы биографа, а также ожидания читателей.

Биографии Шекспира в этом отношении очень интересны. Небольшое количество сохранившихся документов о жизни драматурга привело к возникновению шекспировского вопроса. Вне зависимости от того, сомневаются ли биографы в авторстве Шекспира или боготворят его гений, они так или иначе вынуждены освещать этот вопрос. Большое количество антистратфордских теорий и биографий привело к тому, что общественная и научная дискуссия о жизни Шекспира часто проходит в рамках конспирологического дискурса.

Сравнительный анализ романа «Шекспир» и биографии «Загадочный Шекспир» Виктории Балашовой позволяет выявить черты художественной литературы, свойственные биографии, а также проследить переход от фактов к вымыслу. Кроме того, он позволяет рассмотреть до какой степени антистратфордский дискурс повлиял на нарратив биографий Шекспира.

Lyudmila S. Artemjeva

(Kozma Minin NNSPU, Nizhny Novgorod)

Shakespeare's Life: From Facts to Fiction

There is undoubtedly a question: how credible are biographies? Furthermore, when we speak about biographies, what exactly do we mean: scholarly research, contemporaries' memoirs, or a fascinating account of someone's life? Do we expect it to be based on facts and existing documents, or do we prefer an entertaining story bordering on fiction? The genre of biography appears to be rather dubious: evolving from funeral sermons, it was closely intertwined with how a person's life was viewed by other people, as well as with how it was supposed to be viewed and told. Thus, biographies have always been prone to subjectivity: whether it is a memoir of a contemporary or a scholarly research, many an author tends to write about a person they imagine rather than the one who really existed. Consequently, while dealing with biographies, we have to account for their authors' projections and speculations as well as the anticipated perception of the readers.

Shakespeare's biographies present an interesting case. With so few documents remaining to our day, the question of his authorship was bound to arise. Whether Shakespeare's biographers doubt his authorship or worship his genius, they have to cast some light on the issue. The very amount of anti-Stratfordian theories and biographies has led to the situation when both public and scholarly discussion of Shakespeare's life is frequently held within conspiracy discourse.

In this paper, I propose to discuss a novel titled "Shekspir" (Shakespeare) and a biography "Zagadochny Shekspir" (Mysterious Shakespeare) by Viktoria Balashova. They basically tell the same story but in two different subgenres. This provides a glimpse into where exactly the line between fiction and nonfiction lies and what fiction features are characteristic of biography. Moreover, it allows us to see to what extent anti-Stratfordian discourse has influenced the narrative of Shakespeare's biographies.

ШЕКСПИР В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

А. М. Бенькович

(МГУ имени М. В. Ломоносова, Москва)

К проблеме шекспировских параллелей в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина

Доклад посвящен пушкинскому циклу «Маленькие трагедии» в его взаимосвязи с трагедиями и хрониками Шекспира. Объектом исследования стали трансформации шекспировских текстов в каждой из четырех пьес Пушкина. Наша задача заключалась в том, чтобы установить не только степень знакомства Пушкина со знаковыми для романтической эпохи текстами Барда, но также интерпретировать их присутствие в драматическом цикле в историко-литературном и историко-культурном аспектах.

Шекспировские тексты Пушкина детально изучены, библиография их исследований включает ряд монографий и сотни статей на русском и основных европейских языках. «Маленькие трагедии» неоднократно становились объектом изучения (назовем лишь работы А.А. Ахматовой, М.П. Алексеева, Ю.Д. Левина, Н.В. Захарова), однако сложность художественной ткани этих произведений оставляет простор для новых исследований.

Результатом «медленного чтения» трагедий Шекспира и «Маленьких трагедий» стали следующие наблюдения.

При написании «Маленьких трагедий» Пушкин адаптировал ряд шекспировских сюжетов, подвергнув их значительной переработке. Так, в «Каменном госте» на основании уже указанных исследователями параллелей с «Ричардом III» (циничное соблазнение леди Анны Глостером — объяснение Дона Гуана и Доны Анны) и «Ромео и Джульеттой» (встреча в саду Капулетти — тайное свидание в доме Доны Анны) можно постулировать создание Пушкиным сложного любовного сюжета и дискурса. Внутри этой структуры возникает перекличка между лирическим и политическим началами, заново переосмысляются отношения между мифологемами любви и войны в пушкинской пьесе.

«Маленькая трагедия» «Скупой рыцарь» имеет яркую параллель с комедией «Венецианский купец». Образы пушкинского Барона и ро-

стовщика Соломона во многом родственны образу шекспировского Шейлока, которого Пушкин оценивал как сложного, многогранного персонажа и на которого, вероятно, ориентировался при написании данного произведения. Вместе с тем очевидно смещение акцентов с яркой у Шекспира фигуры ростовщика на образ должника — отягощенного бедностью Альбера, у которого нет друзей или заступников, наподобие шекспировского Антонио.

В пьесе «Моцарт и Сальери» четко прослеживается не только мотив зависти, схожий с линией Яго в трагедии «Отелло», но и шекспировское амбивалентное видение мира, в котором равны в правах возвышенное и низовое начала («Дон Жуан» в исполнении Моцарта и слепого скрипача).

Функции пира в пьесе «Пир во время чумы» сходны с функциями пира в трагедии «Макбет»: преступники (в буквальном смысле слова переступившие через человечность) Вальсингам и Макбет раскрывают свою душу, находясь на грани гибели, что придает мотиву пира в обоих произведениях эсхатологический и инфернальный характер.

Таким образом, пушкинский цикл «Маленькие трагедии» создается в активном диалоге русской и европейской литературных традиций. Драматургия Шекспира отчетливо выделяется среди его источников, поскольку ее значение для пьес Пушкина не ограничивается ролью цитатного или реминисцентного фона — она определяет ключевые художественные принципы произведений, позволяя создавать сложные, многогранные характеры героев на фоне традиционных сюжетов.

Alina M. Ben'kovich
(Lomonosov MSU, Moscow)

**On Shakespearean Parallels in “Little Tragedies”
by Aleksandr Pushkin**

The paper examines Pushkin’s dramatic cycle “Little Tragedies” in its connections with the tragedies and histories of Shakespeare. Focusing on the transformation of Shakespeare’s plays in each of Pushkin’s four dramatic pieces, we aim to establish not only the extent of Pushkin’s familiarity with

the Bard's works, but also to interpret their presence in the cycle in historical, literary and cultural aspects.

Pushkin's Shakespearian works have been studied in detail: a bibliography would include dozens of books and hundreds of articles in Russian and major European languages. "Little Tragedies" have been studied by a number of authors (to name just a few, Anna Akhmatova, Mikhail Alekseyev, Yury Levin, and Nikolai Zakharov), but the complexity of Pushkin's work keeps attracting new researchers.

A "slow reading" of Shakespeare's tragedies and "Little Tragedies" led us to the following observations.

When writing "Little Tragedies", Pushkin adapted a number of Shakespearean plots, heavily revising them. Thus, in "The Stone Guest" Pushkin is said to have composed a complicated love story and discourse which parallels that of "Richard III" (Gloucester's cynical seduction of Lady Anna and the conversation between Don Juan and Doña Anna) and of "Romeo and Juliet" (lovers' meeting in Capulet's orchard and the secret rendezvous in Doña Anna's mansion). Within this structure, the lyrical principle corresponds to the political one, and the relationship between Love and War is reinterpreted.

"The Miserly Knight" contains a vivid parallel to "The Merchant of Venice". Pushkin's Baron and Solomon the pawnbroker are in many ways related to Shakespeare's Shylock that Pushkin assessed as a complex, multifaceted character, and he was probably focused on Shylock when writing his play. At the same time, there is an obvious shift in emphasis from Shakespeare's vivid figure of the usurer to the character of the debtor, poverty-stricken Albert who has no friends or patrons, like Shakespeare's Antonio.

The play "Mozart and Salieri" clearly traces not only the motif of envy, similar to the line of Iago in "Othello", but also Shakespeare's ambivalent outlook, with its balance between the sublime and the mean ("Don Giovanni" performed by Mozart and the blind violinist).

The function of the feast in the play "A Feast in Time of Plague" is similar to the function of the latter in the tragedy "Macbeth": Walsingham and Macbeth (literally stepping over the humanity) open their hearts on the verge of death, the fact that makes the motif of the feast eschatological and infernal in both works.

Thus, Pushkin's "Little Tragedies" were composed in the active dialogue between Russian and European literary traditions. Shakespeare's plays

clearly stand out among its sources, since their significance for Pushkin's plays is not limited to the role of a quotation or an allusion: they define the key artistic principles of the works, setting complex, multi-faceted characters against traditional plots.

*Л. Ю. Стрельникова
(АГПУ, Армавир)*

**Любовь и закон в комедии У. Шекспира
«Мера за меру» и поэме А.С. Пушкина «Анджело»**

В статье прослеживаются литературные связи творчества Шекспира и Пушкина на примере комедии Шекспира «Мера за меру» и поэмы Пушкина «Анджело». «Мера за меру» относится к «трагическому» периоду творчества английского драматурга и отражает общественно-религиозные и духовно-нравственные изменения в сознании той эпохи. Именно этот перелом открывает новый этап в истории развития западноевропейской литературы. Шекспир раскрыл сущность человека своего времени. Будучи гуманистом, Шекспир выставляет в центр внимания человека в его противоречиях, появляющихся в величии и греховности. Дуализм ренессансной личности нашел отражение в героях комедии «Мера за меру». Проблема героической личности, способной бороться со злом, становится не столь актуальной. На первый план выдвигаются моральные качества облеченных властью правителей. Шекспир, как впоследствии и русский поэт Пушкин, поднимает важную для того времени проблему идеального правителя-гуманиста, чье достоинство проявляется не в использовании власти как подавляющей и карающей силы, а в милосердии и любви.

Соблазны власти раскрывают темные стороны личности Анджело, ставшего по воле Герцога правителем «на час». Гуманный Герцог, смотрящий со стороны, как проявляет себя оставленный им наместник Анджело, изобличает его несправедливый суд и восстанавливает справедливость. Милосердие и любовь в шекспировской пьесе противостоят тираническим формам правления. Шекспир выступает здесь сторонником гуманистической идеологии, соединяющей в себе христианские добродетели.

Продолжателем традиций Шекспира в русской литературе стал Пушкин. Считая Шекспира своим «отцом» и учителем, Пушкин развивает поставленную английским драматургом проблему личности во власти. Поэма «Анджело» представляет собой вариацию шекспировского сюжета комедии «Мера за меру», события которой накладываются на фон русской жизни. Пушкин, подобно Шекспиру, связывает образ Анджело с традиционным типом «идеального государя», и косвенно — с личностью Николая I. Пушкина привлекла в пьесе Шекспира не только ее гуманистическая направленность, но и религиозный аспект. В статье актуализируется мысль о том, что в отличие от Шекспира, отстаивающего и право закона, Пушкин с православной точки зрения христианское милосердие и любовь ставит выше юридических норм. Русский поэт более важным считает обретение внутреннего, молитвенного состояния души и понимания, что милосердие — дар Божий.

L. Yu. Strelnikova
(ASPU, Armavir)

**Love and law in Shakespeare's
“Measure for Measure” and in Pushkin's “Angelo”**

The study examines Shakespeare's comedy “Measure for Measure” and Pushkin's narrative poem “Angelo” for possible literary connections and links. “Measure for Measure” belongs to the “tragic” period of the English playwright's work and reflects on the socio-religious and spiritual and moral changes in the consciousness of that era. It is this turning point that opens a new stage in the history of Western European literature. Shakespeare revealed the essence of the man of his time. As a humanist, Shakespeare puts man in the center of attention in all of his contradictions, appearing in greatness and sinfulness. The dualism of the Renaissance personality is reflected in the characters of the comedy. The problem of a heroic person who can fight evil becomes less relevant. Rather than the problem of a heroic person, the moral qualities of powerful rulers are brought to the foreground in the play. As Pushkin did so much later, Shakespeare raises an important problem of the ideal ruler, a humanist whose dignity is shown not in the use of power as an overwhelming and punishing force, but in charity and love.

The temptations of power reveal the dark side of Angelo's personality. He became the ruler "for an hour" at the behest of the Duke of Vienna. The humane Duke, who looks from the outside at the way vice-governor Angelo manifests himself, later interferes to expose Angelo's unrighteous judgment and to restore justice. In Shakespeare's play, forgiveness and love are opposed to tyrannical forms of government. Shakespeare is here a proponent of the humanistic ideology that includes the chief Christian virtues.

Pushkin rose as a successor of Shakespeare's traditions in Russian literature. Considering Shakespeare as his "father" and teacher, Pushkin took the problem of personality in power a step further. His poem "Angelo" develops a version of the Shakespearean plot, where the events are subtly superimposed on Russian life. Pushkin, like Shakespeare, connects the image of Angelo with the traditional type of the "ideal sovereign," and, indirectly, with the personality of Tsar Nicholas I. Pushkin was attracted to Shakespeare's play not only by its humanism, but also by its religious aspect. Unlike Shakespeare, who also defends the law, Pushkin, from the Orthodox point of view, puts Christian charity and love above effective legal norms. The Russian poet considers it more important to find an inner, prayerful state of mind and to understand that grace is a gift of God.

*И. О. Волков
(ТГУ, Томск)*

**«По системе Отца нашего Шекспира»: диалог И. С. Тургенева
с В. Скоттом («Сент-Ронанские воды» и «Клара Милич»)***

Доклад посвящен проблеме творческого взаимодействия И. С. Тургенева с традицией В. Скотта. Важной связующей фигурой в диалоге двух авторов выступает У. Шекспир, художественный опыт которого оказывается источником эстетической преемственности. На материале романа «Сент-Ронанские воды» (1824) и повести «Клара Милич» (1883) исследуются главные женские образы, драматической основой которых стала печальная судьба шекспировской Офелии.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта «И. С. Тургенев и У. Шекспир: проблемы диалога» (№ 19-312-90006).

Клара Моубрей, которая у Вальтера Скотта дважды сравнивается с героиней Шекспира, повторяет страдательный путь бедной девушки в его главных пунктах: крушение счастья в любви — потеря возлюбленного — безумие вследствие пережитого потрясения — смерть в сочетании печали и сумасшествия. Тургенев, не давая прямых текстовых отсылок к Офелии, существенные элементы ее образа переносит на свою Клару Милич. Это проявлено не только в мотиве безумия, но и в общем оформлении трагической истории любви.

Следуя за «Гамлетом» Шекспира, Скотт посреди трагедии жизненной разворачивает представление вымышленное, но схематически повторяющее драму реальности. В Сент-Ронане разыгрывается театральная постановка, за основу которой берется «Сон в летнюю ночь», — история афинских влюбленных параллельна коллизии Тиррела и Клары. Пьеса внутри эпоса с подобными подтекстами появляется и у Тургенева: в доме грузинской княгини устраивается небольшое представление, центром которой также сделана трагедия любви. Как и Вальтер Скотт, русский писатель через сценический прием, воплощающий метафору «весь мир — театр», создает нарративный подтекст, усиливающий и углубляющий человеческую драму.

Тургенев вслед за Скоттом принимает шекспировскую концепцию трагического состояния мира, и чтобы развернуть трагедию человека, он в сходном же ключе вводит в повесть фантастический элемент. Гамлет с явлением призрака отца сначала сознает свою тяжкую задачу, а затем испытывает страшные муки вины. Для тургеневского Аратова вторжение ирреального подобным же образом обозначает процесс признания своей вины и одновременно служит обнаружению до сих пор неизвестного сердечного чувства. Однако Тургенев использует потусторонний образ по примеру Шекспира и в отличие от Скотта (для которого призрачное явление — метафора жизни и души, уже отходящих в небытие) не только как знак катастрофы, но и как надежду героя на воображаемое спасение.

I. O. Volkov
(TSU, Tomsk)

**“According to the system of our Father Shakespeare”:
A Dialogue between I. S. Turgenev and W. Scott
 (“Saint Ronan’s Well” and “Clara Milich”)***

The paper focuses on the issue of creative interaction of I.S. Turgenev with the tradition of W. Scott. W. Shakespeare is an important link in this dialogue of the authors, whose artistic experience turns out to be a source of aesthetic continuity. Based on the novel "Saint Ronan's Well" (1824) and the story "Clara Milich" (1883), the author investigates the main female characters, yet the dramatic basis of both was the sad fate of Shakespeare's Ophelia.

Clara Mowbray (whom Walter Scott twice compares with Shakespeare's heroine) repeats the painful path of a poor girl in its main points: a collapse of happiness in love — loss of the lover — madness generated by the shock — death brought about by a combination of madness and melancholy. Turgenev, without giving direct textual references to Ophelia, transfers the essential elements of her image to his Clara Milich. This is manifested not only in the motive of madness, but also in the general design of the tragic love story.

Following Shakespeare's "Hamlet", Walter Scott, in the midst of the tragic story, includes a fictional representation that schematically repeats the drama of reality. In "Saint Ronan", a theatrical production takes place, based on "A Midsummer Night's Dream", the story of Athenian lovers parallels the collision of Tyrrel and Clara. A play within an epic with similar connotations appears in Turgenev's story: a small performance is staged in the house of a Georgian princess, the center of which is also a love tragedy. Like Walter Scott, the Russian writer, through a stage technique that embodies the metaphor "the whole world is a stage," creates a narrative subtext that reinforces and deepens the human drama.

Following Scott, Turgenev adopts Shakespeare's concept of the tragic state of the world, and in order to unfold the tragedy of man, he introduces a

* The research was conducted with support from the Russian Foundation for Basic Research as part of the project "I. S. Turgenev and W. Shakespeare: Problem of Dialogue" (project No. 19-312-90006).

fantastic element into the story in a similar vein. Hamlet, with the appearance of his father's Ghost, first recognizes his difficult task, and then experiences terrible pangs of guilt. For Turgenev's Aratov, the invasion of the unreal likewise signifies the process of admitting one's guilt and at the same time serves to reveal a hitherto unknown heart feeling. However, Turgenev uses the otherworldly image following the example of Shakespeare and, unlike Scott (for whom the ghostly phenomenon is a metaphor of life and soul, already receding into oblivion) not only as a sign of catastrophe, but also as the hero's hope for an imaginary salvation.

*Петра Белица
(Университет Вероны, Верона, Италия)*

**Ставрогин Ф. М. Достоевского как радикализированный
«двойник» Гамлета**

Как считает Ковалевская, «Бесы» — самый шекспировский роман Достоевского. Подготовительные материалы к роману указывают на то, что Ф. М. Достоевский учитывал некоторые характеристики Гамлета при создании Ставрогина. Несмотря на то, что в романе отсутствуют прямые цитаты из пьесы, сравнение Ставрогина с Гамлетом сильно иронизируется, а образ барда глубоко неоднозначен. Возникает вопрос, каким же образом нам следует понимать «гамлетовский» подтекст в «Бесах», исследуемый также Кареном Степаняном в эссе «Достоевский и Шекспир: Герои и авторы в большом времени»? Основная идея нашей работы заключается в том, что Ставрогина можно рассматривать как своеобразного радикализированного двойника Гамлета, и что концептуальные параллели между их субъективными чертами нуждаются в более подробном рассмотрении.

Мы хотим показать, что Ставрогина можно интерпретировать как ответ Достоевского на феномен русского гамлетизма, сосредоточив внимание на негативной версии Гамлета. Учитывая различия между поэтикой и общими закономерностями драматургии эпохи Возрождения и русского реалистического романа, мы находим, что оба героя принадлежат к традиции кризиса западной эгоцентричной и скептической субъективизации. Одержимость Гамлета гносеологическими вопросами реальности и метафизической утраты ценностей сопоставлены у Ставрогина с нигилизмом и атеизмом и, следовательно, ведут его к отчуждению, разрушению и безответственности по отношению к другим персонажам.

Мы считаем, что предпосылки к «шекспиризму» расширяют возможности для поиска более глубоких философских и поэтических параллелей между Гамлетом и Ставрогиным, а также помогают выяснить, почему рассмотрение «гамлетовского» подтекста как одного из важнейших аспектов «Бесов» может дать новое понимание того, как Достоевский использовал «Гамлета» Шекспира.

Petra Bjelica
(University of Verona, Verona, Italy)

Dostoevsky's Stavrogin as a Radicalised Double of Hamlet

“Demons” is argued to be Dostoevsky’s most Shakespearean novel (Kovalevskaya, 2014: 74). The novelist’s preparatory drafts show that while conceiving Stavrogin, Dostoevsky had in mind some of Hamlet’s qualities. Nevertheless, in the novel there are no overt quotations from the play, the comparison of Stavrogin with Hamlet is given in a highly ironic manner and the image of the Bard is deeply ambiguous. Thus, how should we understand ‘the Hamletian subtext’ in “Demons” that Karen Stepanian explored in his essay “Dostoevsky and Shakespeare: characters and authors in big time”? The main idea of my paper is that Stavrogin can be read as Hamlet’s radicalised and modified double and that conceptual parallels between their subjectivities need more consideration.

I intend to show that Stavrogin can be interpreted as Dostoevsky’s answer to the phenomenon of Russian Hamletism, focusing on a negative version of Hamlet. Considering the differences between the poetic mechanisms and generic protocols of Renaissance drama and Russian realistic novel, I argue that both characters show traits of a crisis of Western self-reflective and sceptical subjectivity. Hamlet’s obsession with the gnoseological questioning of reality and the metaphysical loss of value is in Stavrogin confronted with nihilism and atheism, and consequently leads to his alienation, destruction, and irresponsibility towards other characters.

I propose that the premises of Shakesperianism may lead to revealing deeper philosophical and poetical parallels between Hamlet and Stavrogin and to explaining why treating the ‘Hamletian subtext’ as one of the crucial aspects of “Demons” might offer new insight in Dostoevsky’s use of Shakespeare’s “Hamlet”.

*П. А. Блинникова
(НИУ ВШЭ, Москва)*

Аничков в защиту Шекспира

В XIX в. широко распространилась конспирологическая теория, будто У. Шекспира не существовало как реального человека, а за псевдонимом скрывался совершенно другой человек или люди, которым и принадлежат бессмертные произведения. Взгляд русского философа, филолога и критика Евгения Васильевича Аничкова на проблему подлинности личности Шекспира отличается научной доказательностью и выверенностью.

Евгений Васильевич Аничков (1866–1937) — выдающийся российский филолог, историк литературы и критик, человек выдающейся широты научных взглядов.

В докладе поднимаются не только проблемы авторства произведений Шекспира, но и проблема профанного дискурса в науке. Ведь сам Аничков не только разбирает теории о «неподлинности» Шекспира, но и обращает наше внимание, что среди английских филологов и учёных-шекспирологов подобных разногласий нет: они твердо убеждены, что произведения Шекспира действительно написаны тем самым Шекспиром из Стратфорда на Эйвоне, у которого такая невзрачная биография.

Главная заслуга Аничкова, как кажется, заключается даже не в том, чтобы представить аргументы в поддержку точки зрения о подлинном авторстве Шекспира. Его задача — показать причины появления таких нападок. Аничков подтверждает свою позицию не только как филолог, обладающий глубокими знаниями в области литературы, но и как психолог, понимающий человеческую натуру, и философ, прослеживающий пути формирования интеллектуальной картины мира. Он показывает несостоятельность и анекдотичность не только теории о «не Шекспире», но и склада мышления тех, кто эти и подобные теории выдвигает и распространяет.

Polina A. Blinnikova
(NRU HSE, Moscow)

E. V. Anichkov in Defense of Shakespeare

In the 19th century a conspiracy theory gained wide traction. It postulated that W. Shakespeare did not exist in reality and behind the pseudonym was a completely different person or people to whom the immortal works belong. The view of Russian philologist and critic Yevgeny Anichkov on the problem of Shakespeare's authenticity was accurate and proceeded from evidence.

Evgeny Vasilievich Anichkov (1866–1937) was an outstanding Russian philologist, literary historian and critic, a man whose scope of research was truly outstanding.

The paper deals both with the problem of the authorship of Shakespeare's works and a wider one — that of profane discourse in research. After all, Anichkov himself not only examines the theory of Shakespeare's "inauthenticity", but also draws our attention to the fact that there are no such disagreements among English philologists and Shakespearean scholars: they are firmly convinced that Shakespeare's works were indeed written by the exact same Shakespeare from Stratford-on-Avon who had such a “nondescript biography”.

Anichkov's main merit, it seems, goes beyond presenting arguments in support of Shakespeare's authorship. His task is to show the reasons for the occurrence of such attacks against Shakespeare. Anichkov confirms his position not only as a philologist with deep knowledge in the field of literature, but also as a psychologist who understands human nature, and a philosopher who traces the ways of forming an intellectual picture of the world. It shows the inconsistency not only of the “non-Shakespearean” theory”, but also of the mentality of those who put forward and disseminate these and similar views.

К. Е. Крылов

(Университет ИТМО, Санкт-Петербург)

Легенда о советском Гамлете

Советские постановки шекспировского «Гамлета» с Владимиром Высоцким и Иннокентием Смоктуновским по праву имеют статус не просто классических, но культовых. И это несмотря на то, что полной записи спектакля Театра на Таганке не существует, что как кажется только способствует мифологизации данной постановки.

И фильм, и спектакль во-многом определили понимание отечественным зрителем бессмертной трагедии. Они служат точкой отсчета в российской профессиональной и любительской критике, в каком-то смысле также они определяют наше культурное самосознание в общемировом литературном и кинематографическом контексте. Их влияние так велико, что представляется целесообразным взглянуть на них пристальнее, как на самостоятельные культурные феномены, которые могут рассказать нам отечественной культуре, самосознании российской интеллигенции и общества в целом.

Автор настоящего доклада предпринимает попытку поместить эти постановки в контекст продолжавшейся минимум полвека дискуссии о роли и задаче экранизации, ведшейся в отечественных артистических и литературных кругах XX века. Также предпринимается попытка установить, как на культ этих двух постановок влияет представление о возможности существования идеальной экранизации, следы которого обнаруживаются в советском киноведении и литературоведении.

Свои выводы автор также иллюстрирует небольшим социологическим опросом, проведенным им самим в социальной сети «ВКонтакте». Целью этого опроса являлось выявление основных закономерностей в восприятии двух рассматриваемых постановок отечественным зрителем.

Ответы на поставленные при работе над докладом вопросы должны приблизить нас к пониманию, как уже достаточно отдаленные от нас по времени постановки английской пьесы четырехвековой давности встраиваются в наш «культурный код», и служат инструментом маркирования культуры и самопрезентации отечественного зрителя (как про-

стого любителя кино и литературы, так и профессионального критика или ученого).

Konstantin Ye. Krylov
(ITMO University, St. Petersburg)

The Legend of the Soviet Hamlet

Soviet productions of Shakespeare's "Hamlet" with Vladimir Vysotsky and Innokentiy Smoktunovsky rightfully have the status of not just classical, but cult ones, despite the fact that there has survived no complete recording of the Taganka Theater performance (on the contrary it may even facilitate the mythologization of this production).

Both the film and the performance largely determined the understanding of the immortal tragedy by the Russian audience. They define cultural identity in the global literary and cinematic context. Their influence is so great that it seems advisable to look at them more closely, as independent cultural phenomena that can tell us something about Russian culture, the self-awareness of the Russian intelligentsia, and the whole society.

The author makes an attempt to place these productions in the context of a discussion that has lasted for at least half a century, concerning the role and task of film adaptation, which was carried out in Russian artistic and literary circles of the 20th century. Also the author tries to bring to light how the cult of these two productions is influenced by the idea of the possibility of the existence of an ideal film adaptation, traces of which are found in Soviet film studies and in literary criticism.

The author also illustrates his conclusions with a small sociological survey conducted on the VKontakte social network. The purpose of this survey was to identify the main patterns in the perception of the two performances among the domestic audience.

О генезисе образа шута в повести О. М. Сомова «Гайдамак»

Литератор-романтик О. М. Сомов интерпретировал в своих произведениях ряд шекспировских образов и мотивов. Особое положение здесь занимает повесть «Гайдамак» (1826), в которой выделяется колоритный образ шута.

Образ шута Рябко у Сомова универсален и по-шекспировски выразителен. «Полосатый человек», как называет героя автор, проницателен, хитер, изворотлив, но вместе с тем искренен и честен. Рябко остер на язык, что могло бы доставить ему немало хлопот, однако он не боится навлечь на себя гнев хозяина или легендарного гайдамака. Его смех сочетается с острым, философским умом и не признает запретов. Шут упрекает хозяина за жестокость к слугам, а предводителя разбойников Гаркушу — за нечестно добытую монету. При этом он готов пожертвовать собой ради своего пана, которому абсолютно не свойственна доброта и сострадательность. Шут Сомова — народный голос, исполненный мудрости и проницательности. Его присутствие в канве повествования порождает чувство единения со всеми униженными и обездоленными слугами.

Шут в трагедии Шекспира «Король Лир» отличается от ранее созданных драматургом комических персонажей, поскольку речи «бедного дурака» выполняют ценностно-ориентирующую функцию. Шут безраздельно предан старому королю, потому он и напоминает ему о морали и помогает трезво взглянуть на мир. И безымянный шут, и сомовский Рябко остаются с господином до конца. Оба мудреца в дурацком колпаке стремятся пробудить совесть и способствовать нравственному перерождению господина. Но если шут Лира методично объясняет королю, в чем тот ошибся, Рябко лишь своей жертвой может повлиять на естественный ход вещей. Его хозяин — «пан-отец», и он черствее и жестокосердечнее шекспировского монарха. Примечательно, что оба шута, вопреки фольклорной традиции, не просто служат господину, но становятся ему верным другом: их отношение к людям складывается под влиянием внутреннего компаса и никак не зависит от окружающей их расстановки сил.

Таким образом, в повести «Гайдамак» Сомов в значительной степени трансформирует образ шекспировского шута. Хотя писатель фокусирует внимание на теме рабства, он последовательно переносит в текст шекспировские мотивы. Шут Лира и Рябко очень искренни, честны и смелы. Они обличают извращенные нравы и пытаются донести истину до сильных мира сего.

Kristina N. Meshkova
(*Lomonosov MSU, Moscow*)

On the Genesis of the Jester in Orest Somov's Story "Haidamaka"

The Romantic writer Orest Somov developed a number of Shakespeare's characters and motifs in his works, giving them a new interpretation. Among them, a special place belongs to the story "Haidamaka" (1826), in which the picturesque character of the jester is highlighted.

Somov's jester Ryabko is a universal and Shakespearean figure. The "Striped Man", as the author calls him, is shrewd, cunning and elusive, but also sincere and honest. Ryabko has a sharp tongue that often puts him into trouble, but he is not afraid to incur the wrath of his master or the legendary Haidamaka. His laughter is combined with a sharp, philosophical mind which defies prohibitions. The jester reproaches both his master for cruelty to his servants and the leader of the robbers Harkusha for his ill-gotten gains. Also, he is ready to sacrifice himself for his master, who is absolutely alien to kindness and compassion. Full of wisdom and insight, Somov's jester is the voice of the people. His presence in the narrative makes the humiliated and destitute servants heard.

Shakespeare's jester in the tragedy of "King Lear" differs from the playwright's previous comic characters, since the speeches of the "poor fool" perform a value-oriented function. The Fool is completely devoted to the old king; hence he reminds him of morality and helps him accept the way things really are. Both he and Ryabko stay committed to their masters to the end. Both "coxcomb sages" seek to awaken the conscience and to revive their masters' morals. However, while the Shakespearean fool methodically explains to the king where he was wrong, Ryabko can only influence the natural order of things with his sacrifice. His master is "Father Pan", who is more

callous and unsympathetic than Shakespeare's monarch. It is noteworthy that both jesters, contrary to the folklore tradition, do not just serve their masters, but become their faithful friends: their attitude to people is formed under the influence of an internal compass and does not depend on the surrounding balance of forces.

Thus, in the story "Haidamaka" Somov drastically transforms the Shakespearean fool. Though the author focuses on slavery, he consistently brings Shakespearean motifs into his work. Lear's Fool and Ryabko are very sincere, honest and brave. They denounce perverse morals and try to convey the truth to the powers that be.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКОГО НАСЛЕДИЯ

М. А. Аристова
(ИСПО РАО, Москва)

Шекспир на уроках литературы: работа с прецедентными высказываниями с использованием НКРЯ

Изучение творчества Шекспира в отечественной школе имеет давнюю традицию⁷. Но вызовы нашего времени ставят перед учителями и методистами новые задачи, связанные с поиском методов, приемов, технологий, соответствующих запросам современного цифрового поколения. Ученые констатируют, что школьники утрачивают интерес к чтению литературной классики — как отечественной, так и зарубежной — хотя и признают ее важным культурным феноменом, необходимым для общего развития⁸. При этом уроки литературы они часто считают неинтересными, а изучаемые художественные произведения далекими от проблем, волнующих современного подростка. При подготовке к урокам ученики нередко пользуются краткими пересказами текстов и готовыми ответами, почерпнутыми из интернета.

Особенно в этом отношении «не повезло» входящим в школьную программу произведениям зарубежной литературы: зачастую на их изучение просто не хватает времени, а вместо чтения и обсуждения дается краткий обзор. В результате сколько бы ни старался учитель убедить учеников, что творчество Шекспира (а его изучение предусмотрено в 8 и 9 классе) поднимает «вечные» проблемы, которые не устарели и в наши дни, это так и остается для многих учащихся лишь абстрактной декларацией, не вызывающей личностного отклика. Косвенным свидетельством этого факта является то, что даже сейчас, когда впервые за все время существования Государственной итоговой аттестации в зада-

⁷ Антипова М. А. Изучение произведений У. Шекспира в отечественной школе: традиции и современные подходы // Наука и школа. 2014. № 6. С. 149–160.

⁸ Борусяк Л. Ф. Школьная литература: почему ее не любят школьники // Вестник общественного мнения. 2017. № 3–4 (125), июль-декабрь. С. 187–196.

ниях для выпускников основной школы появился вопрос, подразумевающей обращение к зарубежной литературе (например: Какие сюжеты из произведений отечественной и зарубежной литературы являются для Вас актуальными и почему?⁹), почти никто из сдающих экзамен не выбрал эту тему сочинения.

Безусловно, для решения указанной проблемы необходима актуализация творчества Шекспира на уроках литературы. Для этого могут быть предложены различные пути, одним из которых, на наш взгляд, является работа с прецедентными высказываниями из произведений великого английского писателя, которые «способны жить самостоятельной жизнью со значением, отнюдь не равным их собственному значению, но ассоциируемым с содержанием, символизирующим всю книгу»¹⁰, а их использование отсылает к фоновым знаниям, «формирующим когнитивный уровень сознания»¹¹.

Но такая работа принесет пользу только в том случае, если она будет проводиться на основе самостоятельной поисково-творческой деятельности учащихся (под руководством учителя) и вызовет их реальную заинтересованность. С указанных позиций целесообразно применение на уроке одной из современных цифровых технологий — работу с Национальным корпусом русского языка. Непосредственно НКРЯ не предназначен для использования в школе, но при соответствующем методическом сопровождении может успешно применяться на уроках как русского языка, так и литературы. Работы с НКРЯ вызывает интерес учащихся, которые достаточно легко ее осваивают, формируя по заданию учителя поисковые запросы и анализируя полученные результаты. Но главное при этом то, что они открывают для себя возможность увидеть, как прецедентные высказывания из произведений Шекспира («быть или не быть», «распалась связь времен», «нет повести печальнее на свете» и др.) функционируют в самых разнообразных текстах, написанных на русском языке (от художественных, поэтических до газет-

⁹ Демонстрационный вариант КИМ ОГЭ 2020 года по литературе // [Электронный ресурс] URL: <https://fipi.ru/> (дата обращения 12.08.2020).

¹⁰ Костомаров В. Г., Бурвикова Н. Д. Как тексты становятся прецедентными // РЯЗР. 1994, №1. С.74.

¹¹ Крюков А. Н. Фоновые знания и языковая коммуникация // Этнопсихоллингвистика. М., 1988. С. 26.

ных), на протяжении долгого времени (от первой половины XIX века до наших дней), понять их связь с первоисточником и увидеть культурно-исторический контекст. Обсуждение результатов этой поисковой работы в классе дает реальную возможность формирования представлений учащихся не только о творчестве Шекспира, но и его значимости для русского культурного сознания в различные эпохи и является действенной мотивационной основой для выработки личностного отношения к творчеству писателя, а значит — и подлинного интереса.

M. A. Aristova
(ISED RAE, Moscow)

**Shakespeare at Literature Classes:
Working with Precedent Statements with the Use of the
Russian National Corpus**

Russia has a long tradition of studying Shakespeare's works in school¹². The challenges of our time, however, set new tasks for teachers and methodologists, too. These tasks are connected with search for methods, techniques and technologies that would meet the needs of modern "digital" generation. Scholars note that students are increasingly losing interest in reading literary classics, both domestic and foreign, whilst acknowledging that it is an important cultural phenomenon necessary for the overall development of a person¹³. At the same time, young learners often consider literature lessons boring and complain that acknowledged works are out of touch with issues that concern modern teenagers. In preparation for the lessons, students more often than not resort to brief digests of the texts and/or ready-made answers found on the Internet.

Foreign literature in particular is 'out of luck' in this respect: there is sometimes not enough time to study it in class, and instead of reading and discussing the text, learners are given a brief overview. As a result, no matter

¹² Antipova M.A. Izuchenie proizvedenii U. Shekspira v otechestvennoi shkole: traditsii i sovremennye podkhody // Nauka i shkola. 2014. № 6, p. 149-160. [Studying the works of W. Shakespeare in the Russian school: traditions and modern approaches]

¹³ Borusyak L.F. Shkolnaya literatura: pochemu ee ne lyubyat shkolniki // Vestnik obshchestvennogo mneniia. 2017. № 3-4 (125), p. 187-196. [School literature: why learners do not like it]

how much effort the teacher puts in convincing the students that Shakespeare (the study of his works covers 8th and 9th grades) raises ‘eternal’ issues that never grow outdated, it may still be just an abstract pronouncement that fails to personally resonate with the majority of learners. Indirectly, the present state of things is proven by the fact that even now, when for the first time in the history of the Basic State Examination there was an exam question that addressed foreign literature (for example: What stories from works by domestic and foreign writers do you find relevant, and why?¹⁴), only a very small portion of the testees chose this topic.

Undoubtedly, Shakespeare’s heritage in literature classes should be actualized. This can be done in various ways; we believe that one of them is working with precedent statements from the works of this distinguished English writer. These “are able to have a life of their own with a meaning that is not equal to their proper meaning, but is associated with the content that symbolizes the whole book,”¹⁵ and their use refers to the background knowledge that “forms the cognitive level of consciousness.”¹⁶

It should be noted that the work of this kind will bear fruit only if it is conducted on the basis of independent search and creative activity of learners (guided by the teacher), sparking their genuine interest. From this standpoint, it is beneficial to use one this digital resource during such lessons: the Russian National Corpus. The RNC as such is not designed for the classroom, but with appropriate methodological support it can successfully be implemented in lessons of the Russian language and literature. Working with the RNC attracts learners’ interest, and they can easily master the tool, formulating search queries as told by the teacher and analysing the results. But the most important thing here is that they find a new opportunity to see how precedent statements from the works of Shakespeare (“to be, or not to be”, “the time is out of joint”, “for never was a story of more woe”, etc.) have functioned in a wide variety of texts written in the Russian language (from fiction and poetry

¹⁴ Demonstratsionnyi variant KIM OGE 2020 goda po literature // [Online source] URL: <https://fipi.ru/> (access date 12.08.2020). [Demo version of the testing and assessment material of Literature examination, OGE 2020]

¹⁵ Kostomarov V. G., Burvikova N. D. Kak teksty stanoviyatsya pretsedentnymi // RYAZR. 1994, №1. p.74. [How do texts become precedent?]

¹⁶ Kryukov A. N. Fonovye znaniya i yazykovaya kommunikatsiya // Etnopsikholingvistika. M., 1988. p. 26. [Background knowledge and language communication]

to news reports) for a very long time (from the first half of the 19th century to this day). They get an opportunity to trace the connection of these statements to the original source and to grasp the cultural and historical context. Discussion of such search results in the classroom greatly facilitates learners' understanding and awareness of not only Shakespeare's works, but also of their importance for Russian cultural consciousness in different eras. This can be viewed as an effective motivational basis for developing a personal attitude to Shakespeare's legacy, which means developing a genuine personal interest.

Н. В. Павлова

(СГУ им. Н. Г. Чернышевского, Саратов),

Д. А. Ченцова

(ПСТГУ, Москва),

С. В. Неводов

(СГУ им. Н. Г. Чернышевского, Саратов)

**Шекспир в эпоху постмодерна: постижение смыслов
шекспировских произведений на занятиях
по английскому языку в вузе**

Глубина осмысления Шекспиром сложности мира и бытия человека, вневременной характер его трагедий позволяют успешно интегрировать изучение творческого наследия английского драматурга в курс гуманитарных дисциплин и, таким образом, способствовать формированию целостного миропонимания, необходимого для достижения целей высшего образования. Авторы доклада в хронологическом порядке обобщают свой опыт работы над произведениями Шекспира, особо выделяя междисциплинарный проект, реализация которого осуществляется в настоящее время.

В течение последних пяти лет на кафедре английского языка для гуманитарных направлений и специальностей Саратовского государственного университета проводится изучение наследия Шекспира и внедрение в практику преподавания шекспировских текстов с использованием, в качестве методологической основы, метода обучения медленному рефлексизирующему чтению, цель которого заключается в выявлении скрытых смыслов в тексте. Для реализации поставленных препода-

вательских задач на базе кафедры были созданы электронные ресурсы с текстом шекспировских трагедий, параллельным переводом, комментариями, грамматическим справочником и иллюстрациями. На протяжении указанного периода продолжается работа по популяризации наследия Шекспира на языке оригинала — организуются университетские творческие фестивали, проводятся конкурсы, (в том числе и аналогичные конкурсам, предложенным Британским Советом), осуществляются постановки трагедий.

В 2020-2021 учебном году авторы планируют реализацию масштабного межрегионального проекта, в рамках которого в настоящее время готовится мастер-класс по художественной декламации сонетов Шекспира, основная идея которого состоит в извлечении глубинных смыслов из текста с последующей проработкой декламационных навыков под руководством профессионального актера. В ходе реализации проекта предполагается провести несколько мероприятий, включая конкурс эссе. В качестве итогового мероприятия по проекту планируется проведение конкурса буктрейлеров к трагедиям Шекспира «Гамлет», «Король Лир» и «Макбет», к участию в котором будут привлечены студенты ведущих российских вузов.

Natalia Pavlova
(Chernyshevsky SSU, Saratov),
Daria Chentsova
(PSTGU, Moscow),
Sergey Nevodov
(Chernyshevsky SSU, Saratov)

**Shakespeare in Postmodern World:
Bringing the Meaningful Complexity of
Shakespeare's Works into the Classroom**

Shakespeare's comprehension of the complexity of both the world and human existence and his timeless authorship provide an English teacher with the necessary tools for implementing Shakespeare's works into the course of the humanities. By doing this, it may be possible to form a holistic worldview, which is closely aligned with the purposes of higher education.

The authors describe their experience of teaching Shakespeare at Saratov State University by focusing particularly on a new interdisciplinary project for students.

In this work, we want to extend the discussion to Shakespeare studies we have been doing at the Department of English Language for the Humanities since 2015. As a methodological basis for teaching Shakespeare, we chose the method of contemplative reading and revealing deeper meanings in a text by reflecting on the most celebrated and familiar of all Shakespeare's lines, etymology and rhythm to make serious study of Shakespeare's works possible for students.

From this perspective, we designed a series of digital resources which include the text of Shakespeare's tragedies in both English and Russian, commentaries, grammar references and illustrations. To enhance students' interest in Shakespeare, we give them a chance to actively participate and get involved in extra-curricular activities, such as University festivals, essay competitions (like those initiated by the British Council) and stage performances.

In the next academic year (2020-2021), we launch an ambitious Shakespeare project for students aimed to demonstrate how Shakespeare's themes, stories and thoughts are relevant in the modern world and to the lives of students. The major highlight of the project is a series of drama workshops focusing on Shakespeare's Sonnets, where students (with the assistance of an English lecturer) are supposed to work out deeper meanings from the original texts and then deliver them under the guidance of a professional actor. Other initiatives within the Shakespeare Project for Students include national competitions for the best essay on timeless issues from classical literature and the best book-trailer of Shakespeare's greatest tragedies "Hamlet", "King Lear" and "Macbeth."

О. С. Валуев
(РАНХиГС, Москва)

**Диалогизация Гамлета или искусство быть
в обществе вечных поэтов**

В статье доказана принадлежность У. Шекспира к «вечным поэтам», выявлено значение диалога человека с человеческим через переосмысление себя в культуре и искусстве. В трансдисциплинарном подходе к психологии искусства прослежены антропологические взаимосвязи шекспировского Гамлета с притчевым содержанием мультфильма и фильма «Король Лев». На этом материале проведен экзистенциальный анализ диалогизации Гамлета в диалектике судьбы и свободы через осмысление индивидуального развития искусства быть.

Oleg S. Valuyev
(RANEPA, Moscow)

**Hamlet-like use of dialogue, or the art of
keeping in touch with great poets**

The paper proves that W. Shakespeare belongs among the "eternal poets," and reveals the significance of dialogue between man and mankind, through reinterpretation of himself in culture and in art. We trace the anthropological relationship of Shakespeare's Hamlet with the parable of the animation film "Lion King" using the transdisciplinary approach to the psychology of art. This material is used for an existential analysis of Hamlet-like dialogization in the dialectic of fate and freedom, through comprehension of individual development of the art of being.

ШЕКСПИР В МУЗЫКЕ

Т. В. Боровикова

(ДШИ № 5, Томилино, Московская область)

Постановки пьес Шекспира в театре князей Эстерхази и творчество Йозефа Гайдна

Доклад посвящен постановкам пьес Шекспира в XVIII веке в театре дворца князя Миклоша Эстерхази в венгерском городе Фертёде. Изучение театра Эстерхази важно в связи с его малоизвестностью. Его обычно упоминают в исследованиях о композиторе Йозефе Гайдне, служившего капельмейстером и композитором при нескольких князьях на протяжении более 30 лет. Гайдна иногда называли Шекспиром музыки. В докладе будет сделан обзор деятельности театра Эстерхази, постановок в этом театре, в частности при участии К. Вара, который был одним из постановщиков пьес Шекспира, рассказано об участии Гайдна в подготовке спектаклей и произведениях композитора на сюжеты Шекспира. Хотя театр был преимущественно музыкальным, известно о постановках драматических спектаклей, в том числе пьес Шекспира. Возможно, что первой постановкой пьесы Шекспира у Эстерхази был «Гамлет», представленный в начале 1770-х годов. Известно, что Гайдн сочинил музыку к этому спектаклю. Среди других постановок пьес Шекспира известно о «Макбете», «Короле Лире» и «Отелло», которые были одними из первых произведений Шекспира, исполненных на немецком языке. Постановщиком спектаклей был К. Вар, который был исполнителем многих ролей, в том числе Гамлета. Спектакль «Гамлет» был поставлен на основе сокращенной адаптации драмы, выполненной Ф. Хойфельдом (1731–1795), австрийским писателем и руководителем венского театра Кернтнертортеатр. Это был второй перевод драмы на немецкий язык и первый перевод «Гамлета», на основе которого была сделана постановка на немецком языке. Существует предположение, что музыку к той постановке сочинил Гайдн. Позже он включил фрагменты этой музыки в симфонию № 65. Эта и другие постановки в театре Эстерхази, спектакли в котором посещали представители семьи императрицы Марии-Терезии и австрийской знати, внесли вклад в популяризацию пьес Шекспира в немецкоязычных странах, а участие Гайдна в под-

готовке постановок могли стать отправной точкой в интересе композитора к английской литературе. Позже Гайдн создавал музыку на сюжеты из британской поэзии во время продолжительных успешных гастролей в Великобританию 1791 и 1794 годов.

T. V. Borovikova

(Children's School of Arts No. 5, Tomilino, Moscow Oblast)

Shakespeare's Plays at Esterháza and Haydn's Work

The paper focuses on Shakespeare's plays staged at the theatre of Prince Nikolaus Esterhazy at the palace located in Fertőd, Hungary. The study of the Esterháza theatre is relevant as it is less known. The theatre is usually mentioned in research on composer Joseph Haydn who served as Kapellmeister and composer for the princes' court for more than three decades. Haydn was sometimes called the Shakespeare of music. The presentation will outline the Esterháza theatre, the productions of Shakespeare's plays staged by K. Wahr, and Haydn's contribution to performances adapted after Shakespeare's plays. Though the theatre primarily specialized in musical performances, drama plays including Shakespeare's ones ran. "Hamlet" was likely to be the first production of Shakespeare's play at Esterháza in the 1770s. Other productions of Shakespeare's plays were "Macbeth", "King Lear" and "Othello", which were one of the first Shakespeare's works performed in German. The director of the company was K. Wahr, who performed many roles, including Hamlet. The play ran as an adaptation done by F. Heufeld (1731–1795), an Austrian writer and director of Theater am Kärntnertor in Vienna. The adaptation was based on the second German translation of the drama and the first translation of Hamlet which was performed in German. There is an opinion that the music to the production of "Hamlet" was composed by Haydn. Later, the composer incorporated parts of the music into Symphony No. 65. This and other productions at Esterháza, which were appreciated by the family of Empress Maria Theresa and Austrian aristocracy, contributed to the reception of Shakespeare in the German-speaking countries; and Haydn's participation in the productions led him to develop interest in British art. Later, Haydn wrote music to British lyrics during his successful tours of Great Britain in 1791 and 1794.

И. В. Коженова

(МГК им. П. И. Чайковского, Москва)

«Макбет» Верди — любимая опера композитора.

Созданием оперы «Макбет» Верди открыл новую страницу в истории оперной драматургии. Вершина самого интенсивного творческого периода — 1840-х годов — десятая опера появилась, когда он уже осознал задачи музыкального театра, создав оперы по драмам Гюго («Эрнани»), Байрона («Двое Фоскари»), Шиллера («Жанна д'Арк»). Это было первое в Италии обращение к подлинной трагедии Шекспира (предшественники Верди в операх о судьбах «юных веронцев» или «венецианского мавра» использовали материал отечественных новелл).

Воздействие Шекспира на творчество Верди велико, интерес к искусству великого драматурга охватывает весь его путь от «Макбета» (1847) до «Фальстафа» (1893). «Я предпочитаю Шекспира всем драматическим писателям...» — утверждает он. Понимая трудности воплощения Шекспира, неканоническую типологию его драмы, композитор выдвигает новые требования к актерской игре певцов: «...советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придёт сама собой» (из письма исполнителю партии Макбета Феличе Варези). Здесь раскрылся талант Верди — драматурга, психолога, режиссёра. Яркой иллюстрацией явилась Сцена сомнамбулизма леди Макбет (IV действие), где показаны сложные душевные «пограничные» состояния, муки совести, предчувствие смерти.

Представляя оперу, Верди пишет: «...вот этот «Макбет», которого я люблю больше всех моих опер».

I. V. Kozhenova

(Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow)

Verdi's "Macbeth": The Composer's Favourite Opera

With the creation of the opera "Macbeth," Verdi opened a new page in the history of opera dramaturgy. His 10th opera was written at the pinnacle of the most intense period in the composer's creative career — the 1840s. By then, he had already brought to life his musical theatre, having created operas based on the dramas by Hugo ("Hernani"), Byron ("I due Foscari"), Schiller

(“Giovanna d’Arco”). This was the first turn to a Shakespeare’s tragedy in Italian opera (in their operas about the fate of the “young Veronians” or the “Venetian Moor,” Verdi’s predecessors relied on material from Italian novels).

Shakespeare’s influence on Verdi’s works is hard to overestimate; his interest in the art of the great playwright span through his entire creative career from “Macbeth” (1847) to “Falstaff” (1893). “I prefer Shakespeare to all dramatic writers...” — stated the composer. Understanding the difficulty of adapting Shakespeare’s works and the non-canonical typology of his drama, the composer puts forward new requirements for the acting of the singers: “...I advise you to study the context thoroughly and ponder over words; the music will come by itself” (from a letter to Felice Varesi, a performer of the part of Macbeth). Here Verdi revealed his talent as a playwright, psychologist and director. A vivid illustration to that became Lady Macbeth’s sleepwalking scene (Act IV), which features complex mental “borderline” states, pangs of conscience, and the premonition of death. Introducing his opera, Verdi wrote, “...this is “Macbeth,” which I prefer to any of my operas.”

М. Я. Куклинская

(КМТИ им. Г. П. Вишневской, Москва)

«Шекспириана» Эриха Вольфганга Корнгольда

В последние десятилетия возрос интерес к судьбам композиторов, чьи творческие биографии оказались «заложниками» двух мировых войн. Вынужденная эмиграция, нереализованные художественные замыслы и несправедливое забвение — так, вкратце, можно охарактеризовать путь целого ряда музыкантов начала XX века.

Среди них привлекает внимание обаятельная личность Эриха Вольфганга Корнгольда (1897–1957). Юный Эрих начал свой творческий путь в Вене как музыкальный вундеркинд. Эдуард Ганслик называл его «маленьким Моцартом», а Густав Малер и Джакомо Пуччини считали будущего автора оперной и симфонической музыки гениально одарённым.

По свидетельству биографа Корнгольда Брэндона Кэролла, главной «литературной страстью» музыканта были сочинения Шекспира.

В 1918 году композитор получил заказ на создание музыки к спектаклю «Много шума из ничего», постановка которого состоялась в Vienna Burgtheater. Яркая, остроумная музыка приобрела такую популярность, что Корнгольд сначала переработал её в оркестровую сюиту, а затем сделал переложение для скрипки и фортепиано, вошедшее в репертуар самых знаменитых исполнителей эпохи — Яши Хейфеца, Фрица Крейсlera и других.

В 1934 году композитор принял судьбоносное предложение Макса Рейнхардта о переезде в Лос-Анжелес для работы над музыкой к фильму «Сон в летнюю ночь». Эмиграция в США спасла Эриха и его семью от преследования нацистов. Корнгольд стал одним из основоположников киномузыки и впоследствии получил несколько «Оскаров».

Следующий совместный шекспировский кинопроект композитора и режиссёра — «Двенадцатая ночь» — не был реализован, но созданные Корнгольдом «Песни шута» ор.29 и 4 песни ор.31 (Песня Дездемоны и три — на тексты из пьесы «Как вам это понравится») Рейнхардт использовал в театральной постановке «Шекспировские женщины, шуты и песни» в 1941 году.

Ещё одно сочинение — Сонет из цикла ор.38, композитор подарил на день рождения старшему сыну Эрнсту, разделявшему страсть отца к творчеству великого мастера.

В психологически тонких и мастерски написанных партитурах Корнгольда ощутима огромная любовь автора к текстам Шекспира. Знакомство с этими произведениями даёт импульс для новых открытий в музыкальном шекспироведении.

Marina Ya. Kuklinskaya

(G. P. Vishnevskaya CMTA, Moscow)

Shakespeareana by Erich Wolfgang Korngold

Recent decades have seen an increasing interest in the fate of composers whose creative biographies became hostage to the two world wars. We can characterize the path of a number of musicians of the early 20th century in just a few phrases: forced emigration, unrealized artistic plans, and unfair lack of public interest.

Among them, we focused on Erich Wolfgang Korngold (1897-1957). An amiable person, young Erich began his creative journey in Vienna as a child prodigy. Eduard Hanslick called him "little Mozart", and Gustav Mahler and Giacomo Puccini considered the future author of opera and symphony music a gifted genius.

According to Korngold's biographer Brandon Carroll, the main "literary passion" of the musician lay with the works by Shakespeare.

In 1918, the composer was commissioned to create incidental music for "Much Ado About Nothing", which was later staged at the Vienna Burgtheater. That bright and witty music became so popular that Korngold first composed an orchestral Suite of the main numbers, and then made a score for violin and piano, which was included in the repertoire of the most famous artists of the time like Yasha Heifetz and Fritz Kreisler, to mention but a few.

In 1934, the composer accepted Max Reinhardt's fateful offer to move to Los Angeles to work on the music for the movie "A Midsummer Night's Dream". Emigration to the United States saved Erich and his family from Nazi persecution. Korngold became one of the founders of movie music, and later won several Oscars.

The next Shakespearean movie project of the composer and director, Twelfth Night, was not realized, but Korngold's Songs of the Jester, op. 29, and Four Songs, op. 31 ("Desdemona's Song" and three others, to lyrics from "As You Like It") were used by Reinhardt in the theater production "Shakespeare's Women, Jesters and Songs" in 1941.

Another composition is a Sonnet from op.38; the composer gave it as a birthday present to his eldest son Ernst, who shared his father's passion for the work of the great poet.

Korngold's psychologically subtle and masterfully written film scores reveal the author's great love for Shakespeare's texts. A close look at these works gives an impetus to new discoveries in Shakespearian musical studies.

ШЕКСПИР НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Е. Н. Гринина

(СПбГАИЖСА им. И. Е. Репина при РАХ, Санкт-Петербург)

Постановки пьес У. Шекспира в драматических театрах Ленинграда — Санкт-Петербурга в 1954–2020 гг. Эволюция сценографических решений

Рассматривается несколько этапов в развитии сценографии пьес У. Шекспира в драматических театрах Ленинграда — Санкт-Петербурга. Анализируя шекспировские постановки на протяжении более полувека, необходимо понимать, как они функционируют в контексте культуры, как соотносятся с ценностями своего времени. В исследуемый период наблюдается неравномерность обращения к пьесам Шекспира, долгие периоды забвения прерываются всплесками популярности его драматургии. Авторы постановок пьес Шекспира, в поисках новых, ранее не изучаемых тем, в его поэзии, переосмысливали его драматургию через актуальные проблемы своего времени. Художники второй половины XX — начала XXI века стремились показывать образный язык автора пьес своими средствами, при этом раскрывая многоплановость его произведений. В докладе предлагается систематизация постановок пьес У. Шекспира в ленинградских — санкт-петербургских драматических театрах по хронологии, составам постановочных групп.

Elena Grinina

(Elena N. Grinina

(Ilya Repin SPbSAIFASA RAA, St. Petersburg)

Performances of Shakespeare's Plays in Drama Theaters of Leningrad — St. Petersburg from 1954 to 2020: The Evolution of Staging Decisions Made by Theater Set Designers

The report proposes a systematization of how Shakespeare's plays were performed at the Leningrad — St. Petersburg drama theaters, according to the chronology and composition of the staging groups. While analyzing these

performances over a vast space of more than half a century, we have to place them in their cultural context of their times and in the light of the values espoused by their creators. The popularity of Shakespeare was far from universally high — it had its ebbs and flows, with long periods of inaction followed by the ones when interest in staging Shakespeare soared. Stages in the development of Shakespearean scenography demonstrate the heterogeneity of artistic expression. In the second half of the 20th and early 21st century theatrical artists tried to show the figurative language of the author of the plays by their own means, while revealing the versatility of his works.

*Е. О. Мошонкина
(ГМЗ «Царицыно», Москва)*

Шекспировские пьесы в советском театре 1920–1930-х гг.

В своем докладе я хотела бы рассмотреть некоторые советские постановки 1920-1930-х годов по пьесам Шекспира и проанализировать их современную интерпретацию. О значении для советской драматургии Шекспира, писал А. М. Горький: "Учитель, деятель, строитель нового мира и должен быть главным героем современной драмы"¹⁷. После Октябрьской революции в России вновь появился большой интерес к творческому наследию Вильяма Шекспира¹⁸. История Шекспира на советской сцене начинается в 1917 году, с постановки пьесы «Двенадцатая ночь». Режиссером спектакля был Б. М. Сушкевич, а художественным руководителем — К. С. Станиславский¹⁹. Революционные события нашли отражение во многих образах шекспировских героев, которых сыграли советские актеры. Например, роль королевы Маргариты в спектакле «Ричард III», исполнила знаменитая актриса М. Н. Ермолова²⁰.

В 1922 году центральным просветительским театром была поставлена пьеса Шекспира "Макбет". В этой постановке король Дункан, предстал перед зрителями в образе отрицательного персонажа, в сати-

¹⁷ А. М. Горький «Публицистические статьи» 1931

¹⁸ Ю. Шведов «Вильям Шекспир. «Исследования»

¹⁹ М. М. Морозов «Шекспир на советской сцене»

²⁰ Спектакль Малого театра, 1920 год

рическом жанре буффонады²¹. В 1924 на сцене театра МХАТА, был сыгран спектакль "Гамлет, имевший сильное мистико-символическое значение²². Все действующие лица пьесы, были лишь воплощением мыслей и чувств, главного героя. Они образно передавали его трагические переживания. Роль Гамлета сыграл актер М. А. Чехов. В начале 1930 годов постановки по пьесам Шекспира в академических театрах имели большую популярность. В советском театре 30 годов, утвердилась концепция «сильного» Гамлета²³. В дальнейшем советский театр опирался на эту творческую позицию. Среди самых значительных театральных постановок 30 годов "Отелло" в Молодом театре (1932) и в театре-студии под руководством С.Э. Радлова. Также спектакль «Отелло» в Малом театре с А. А. Остужевым (1935) и «Король Лир» с С.М. Михоэлсом в ГОСЕТе²⁴.

Elizaveta O. Moshonkina

(The Museum and Nature Reserve "Tsaritsyno", Moscow)

Shakespeare's plays in the Soviet theater of the 1920s and 1930s

In my report, I would like to review some of the Soviet performances of Shakespeare's plays in the 1920s and 1930s, as well as analyze their modern interpretation. Writing about the significance of Shakespeare for Soviet drama, Gorky declared, "a Teacher, a leader, a Builder of the new world should be the main character of modern drama."²⁵ After the October revolution, great interest in the creative legacy of William Shakespeare re-emerged in Russia²⁶. The story of Shakespeare on the Soviet stage begins in 1917, with the production of the play "Twelfth night". The play was directed by B. M. Sushkevich, with K. S. Stanislavsky acting as artistic director. The revolutionary events in numerous ways influenced how Shakespeare's characters

²¹ В. С. Рабинович «Шекспировские злодеи»

²² М. М. Морозов «Шекспир на советской сцене»

²³ Постановки Гамлета на сцене советского театра 30 годов

²⁴ А. Anikst "Stage history of William Shakespeare's drama".

²⁵ А. М. Gorky "Journalistic articles" 1931

²⁶ Yu. Shvedov "William Shakespeare. Research"

were portrayed by Soviet actors. Consider, for instance, how M. N. Ermolova performed the role of Queen Margaret in "Richard III".²⁷

In 1922, the Central Educational theater staged "Macbeth". In this production, King Duncan was shown satirically, in the tradition of buffoonery²⁸. In 1924, on the stage of the Moscow Art Theater, the play "Hamlet" acquired a strong mystical and symbolic meaning²⁹. All the actors appeared as embodiments of the thoughts and feelings of the main character, figuratively conveying his tragic experiences. The title role was played by M. A. Chekhov. In the early 1930s, productions based on Shakespeare's plays in academic theaters were very popular. In the Soviet theater of the 1930s, the concept of a "strong" Hamlet was established³⁰ — a position which had its impact on subsequent stagings of this tragedy. Among the most significant theatrical productions of the 1930s were "Othello" at the Young theater (1932) and in the Studio theater under the direction of S. E. Radlov³¹, as well as "Othello" at the Maly theater with A. A. Ostuzhev (1935) and "King Lear" with S. M. Mi-khoels at the GOSET³².

Н. С. Шабалина

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

**«Гамлет» К. М. Сергеева: неизвестные факты создания балета
(по материалам Российской национальной библиотеки)**

В докладе освещаются материалы архива Н. М. Дудинской и К. М. Сергеева из Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. Они касаются балета «Гамлет» К. М. Сергеева, поставленного в Ленинградском государственном академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова в 1970 году, и числятся как «необработанные». Спектакль стал значимым событием в творчестве балетмейстера и в советской «шекспириане». К сожалению, балет не сохранился в репертуаре Мариинского театра, в

²⁷ М. М. Morozov "Shakespeare on the Soviet stage"

²⁸ Maly theater performance, 1920

²⁹ V. S. Rabinovich "Shakespeare's villains"

³⁰ М. М. Morozov "Shakespeare on the Soviet stage"

³¹ Productions of hamlet on the stage of the Soviet theater of the 30s

³² A. Anikst "Stage history of William Shakespeare's drama".

настоящее время нет сведений о его полной видеозаписи, поэтому представить, какая это была постановка, можно только по косвенным источникам. Существуют многочисленные критические статьи о спектакле, поскольку он вызвал большой общественный резонанс, он упоминается в различных монографиях. Тем не менее, указанные источники не дают всестороннего представления о балете. В связи с этим особый интерес вызывают материалы, хранящиеся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки.

В целом документы впервые были представлены на конференции «Hommage à Petipa / Посвящение Петипа» (АРБ им. А. Я. Вагановой, 2020), по ним опубликована статья в журнале «Музыковедение»³³. В докладе будут более подробно затронуты следующие аспекты изучения архивных источников: выбор композитора для создания музыки, репетиционный процесс с «пробами» различных исполнителей и обсуждение спектакля вскоре после премьеры.

Известно, что музыку к балету написал Н. П. Червинский. Однако среди материалов архива удалось найти сведения о том, что Сергеев приглашал к сотрудничеству Кара Караева и Дмитрия Шостаковича. Постановочный процесс, «вводы» новых исполнителей зафиксированы в тетрадях балетмейстера. Репетиции с артистами – Юрием Соловьевым (Гамлет), Аллой Осипенко (Гертруда), Наталией Макаровой (Офелия), «проба» Габриэллы Комлевой на партию Гертруды (которая в дальнейшем станцевала Офелию) – не нашли отражение в ранее опубликованных работах. Отчет заседания с участием выдающихся деятелей советской культуры, посвященного премьере спектакля, отражает ее резонанс. Обширные документы архива (в том числе свыше 800 страниц, написанных балетмейстером) свидетельствуют о колоссальной подготовке К. М. Сергеева к постановке, к которой он шел около тридцати лет. Они дополняют наши знания о балете, «проливают свет» на неизвестные факты его создания.

Natalia S. Shabalina
(*Vaganova Ballet Academy, St. Petersburg*)

³³ Шабалина Н. С. «Гамлет» К. М. Сергеева: неизвестные материалы из Отдела рукописей Российской Национальной библиотеки // Музыковедение. 2020. № 5. С. 41–51.

“Hamlet” by K. M. Sergeyev: New Facts of the Ballet Creation (From Archival Collections of the National Library of Russia)

The materials of N. M. Dudinskaya’s and K. M. Sergeyev’s archive at the Manuscripts Department of the National Library of Russia are presented in this paper. They deal with the ballet “Hamlet” by K. M. Sergeyev, staged in 1970 at the Leningrad State Academic Theatre of Opera and Ballet named after S. M. Kirov. They are registered in the archive as “unsorted”. The performance became a significant event in the ballet-master’s creative work as well as in the Soviet Shakespeareana. Unfortunately, the ballet has not been preserved at the Mariinsky theatre repertoire. At the moment there is no information whether a full video recording of it exists. So we can imagine what production it was only from other sources. There are many critical articles about the performance, because it drew a great social response. It is also mentioned in different monographs. Nevertheless, the referred sources do not provide us with the full knowledge about the ballet. Hence the materials, preserved at the Manuscripts Department in the National Library of Russia, reserve special attention.

Generally these documents were presented for the first time at the conference “Hommage á Petipa / Dedication to Petipa” (Vaganova Ballet Academy, 2020). The article about them was published in the journal “Musicology”³⁴. Other aspects of the archive materials will be demonstrated in the paper: a choice of a composer, a rehearsal process with tests of different dancers and a discussion of the performance soon after its premiere.

It is known, that music for the ballet was composed by N. P. Chervinsky. However, it happened to find information about the fact, that Sergeyev had invited Kara Karayev and Dmitri Shostakovich for collaboration. The production process and casting for the performance were fixed in the ballet-master’s notebooks. Rehearsals with the dancers – Yuri Soloviev (Hamlet), Alla Osipenko (Gertrude), Natalia Makarova (Ophelia), a test of Gabriella Komleva on the role of Gertrude (who danced Ophelia later on) – were not earlier described in published works. The report of the session, devoted to the ballet premiere with participation of the distinguished figures of the Soviet culture, reflects the resonance of the performance. Numerous archive documents including more than 800 pages, written by the cho-

³⁴ *Shabalina N. S.* “Hamlet” by K. M. Sergeyev: unknown materials from the Manuscripts Department of the National Library of Russia // *Musicology*. 2020. № 5. P. 41–51.

reographer, testify to the colossal preparation (for about thirty years) of K. M. Sergeyev for the production. They enlarge our knowledge of the ballet and “throw a light” upon the new facts of its creation.

*А. В. Калашиников
(НИУ ВШЭ, Москва)*

**Шекспировский репертуар театра
Национальная сцена в городе Бергене в XIX — начале XX в.**

В 2020 году Берген, город, который был в XIII веке столицей Норвегии, отмечает 950-летие. Сейчас этот город на западе страны можно считать культурной столицей. Творчество талантливых представителей литературы и живописи, живших в городе, писателя Л. Хольберга, поэта Ю. С. Вельхавна, художника Ю. К. Даля, вдохновляли всемирно известных музыкантов: композитора Э. Грига и скрипача У. Булля. Театральное искусство представлено в городе театром Национальная сцена, основанного У. Буллем. Доклад посвящён ранним постановкам пьес Шекспира с начала основания театра в 1850 году по начало 20 века, и показано влияние шекспировского репертуара на развитие норвежского театрального искусства. Деятельность театра на раннем этапе можно разделить на периоды с 1850 по 1863 год и с 1876 по 1909 год. Развитие театра пришлось на период активного формирования национального самосознания — национальный романтизм. Известно о постановках 7 пьес по произведениям Шекспира: «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», «Венецианский купец», «Зимняя сказка», «Отелло», «Гамлет», «Генрих IV». Шекспир знал о Норвегии как о сильной стране. В частности, Фортинбрас в «Гамлете» изображен наследным принцем Норвегии. Многие из пьес в Бергене ставились на основе адаптаций, выполненных с переводов на немецкий И. Л. Дейнхардстена и датского переводчика Э. Лембке. Первыми постановками в Бергене по мотивам Шекспира были адаптация 1855 года «Как вам это понравится», называвшаяся «Жизнь в лесу», и «Виола», адаптация «Двенадцатой ночи». «Двенадцатая ночь» стала единственным произведением Шекспира, которое было представлено в двух постановках. Вторая постановка была основана на переводе на датский язык Лембке. В течение второго пери-

ода интерес к творчеству Шекспира стал заметнее. Пользовался успехом спектакль «Зимняя сказка» на музыку композитора Ф. Флотова. Эта постановка 1902 года стала последней по произведениям Шекспира в театре. Спектакли по трагедиям Шекспира ставились примерно с перерывом в 5 лет: «Отелло» (1881) «Гамлет» (1886), «Генрих IV» (1891), что указывает на то, что театр был ориентирован на развитие национальной драматургии, а не зарубежные пьесы, признанные мировой классикой.

Alexander V. Kalashnikov
(NRU HSE, Moscow)

Shakespearean Repertoire of Bergen's Den Nationale Scene in the 19th — Early 20th Centuries

The City of Bergen celebrates its 950th anniversary in 2020. In the 13th century, it was the seat of Norwegian kings. This city in the western part of the country may be considered as the cultural capital of Norway. The art of Bergensian talented writers and painters L. Holberg, J. S. Welhaven, J. C. Dahl inspired the internationally known musicians — the composer E. Grieg and the violinist O. Bull. Theatrical art is presented with the drama theatre Den Nationale Scene, established by Bull. The paper is devoted to the early productions of Shakespeare's plays in Bergen. The study will present the productions since the theatre was founded in 1850 until the early 20th century, and show the influence of Shakespearean repertoire on the development of Norwegian theatre. The activity of the theatre at the early stage may be divided into two periods, 1850–1863 and 1876–1909. The latter period was associated with active formation of the national identity: romantic nationalism. The theatre staged seven of Shakespeare's plays: “As You Like It”, “The Twelfth Night”, “The Merchant of Venice”, “The Winter Tale”, “Othello”, “Hamlet”, and “Henry IV”.

Shakespeare knew about Norway as a powerful state. In particular, Fortinbras in “Hamlet” was depicted as a Norwegian crown prince. Some of his plays were staged as the adaptations done from German translations, by J. L. Deinhardstein and the Danish translation of E. Lembcke. The earliest productions of Shakespeare's plays were all adaptations, such as “The Life in the Forest” in 1855 (adaptation of “As You Like It”), and “Viola”, adapted from

“Twelfth Night”. The latter was the only Shakespeare’s play which ran in two productions. The latter production was based on the Danish translation made by Lembcke. The second period marked a more noticeable interest in Shakespeare. “The Winter’s Tale” with F. Flotow’s music score got very positive reviews. In 1902, this was the last Shakespearean production in the theatre. Other productions of the second period appeared on the stage after half a decade, “Othello” (1881), “Hamlet” (1886), and “Henry IV” (1891), which points to the fact that the theatre focused on the development of the national Norwegian theatre rather than on plays of the Western canon.

ШЕКСПИР В КИНЕМАТОГРАФЕ И ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ

О. А. Блинова
(МГИМО МИД России, Москва)

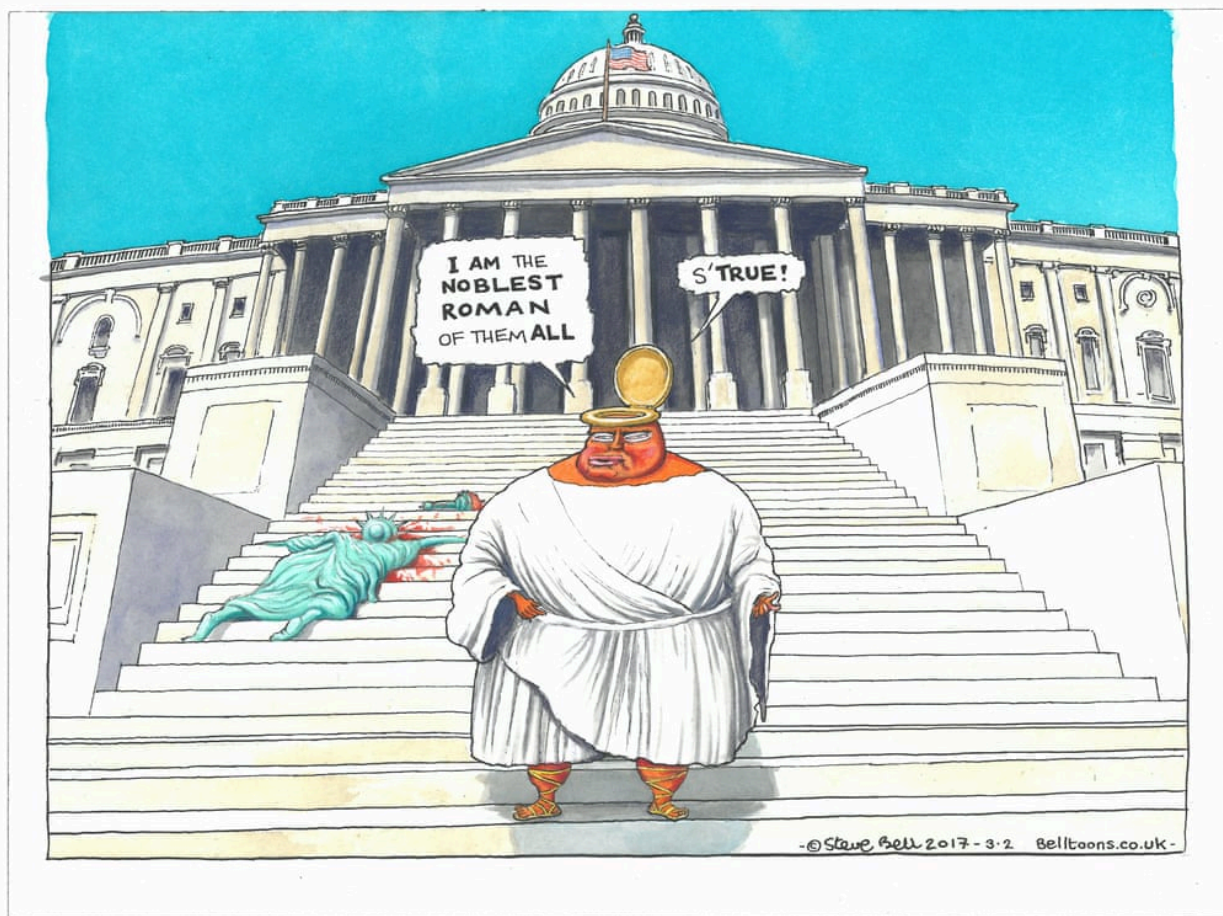
Наследие Шекспира как источник интертекстуальности в политических карикатурах

В фокусе доклада — литературное наследие Шекспира как источник вертикального контекста в карикатурах общественно-политической тематики, опубликованных в англо-американских СМИ. Благодаря своему потенциалу формировать и влиять на общественно-политическую коммуникацию, расширяя среди аудитории понимание актуальных событий, карикатура превратилась в важный элемент информационного медийного пространства. Предполагается, что политическая карикатура должна действовать на реципиента быстро и недвусмысленно, так как карикатуристы, в отличие от авторов текстовых медиажанров, не располагают местом для подробного разъяснения своего посыла. Нередко для компрессии информации и скорости передачи смысла карикатуристы вводят элементы вертикального контекста — исторические, культурные, литературные аллюзии и др. При этом степень доступности общественно-политических карикатур для понимания неизбежно варьируется, поскольку успешное декодирование интертекстуальных связей зависит от того, обладают ли автор и целевая аудитория общими фоновыми знаниями.

В связи с этим неудивительно, что именно наследие Шекспира и по сей день остается популярной основой в сюжетах карикатур в СМИ.

Рассмотрим пример. В однокадровой карикатуре с частичной креолизацией 2017 г. американский президент Дональд Трамп изображен в роли Брута, героя трагедии «Юлий Цезарь». Возможность опознать центральную фигуру как конкретное реальное лицо достигается за счет эксплицитных визуальных средств — портретного сходства с лидером США, флага на Капитолии — а также за счет одного из двух вербальных компонентов («S'true»), в котором высмеивается любимое выражение Д. Трампа, причем орфографические отклонения позволяют пере-

дать на письме характерные особенности дикции президента. Вертикальный контекст вводится и за счет визуального ряда (окровавленная фигура Статуи Свободы вместо тела убитого Цезаря, римская туника), и за счет вербального компонента: деформированной цитаты с заменой местоимения третьего лица на первое. Замена не случайна: высокая концентрация местоимения «я» в речах Трампа регулярно высмеивается прессой. В итоге объединение вербального и визуального компонентов порождает новый смысл и несет однозначную оценку действий политического деятеля: Трамп позиционируется как предатель демократических идеалов США.



Steve Bell. TRUMPIUS CAESAR

Таким образом, на примере одного карикатурного сюжета демонстрируется актуальность литературного наследия Шекспира для комментирования текущей повестки дня.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. TRUMPIUS CAESAR. The Steve Bell Cartoon Website, 2017. — [Электронный ресурс] — URL: https://belltoons.co.uk/bellworks/index.php/others/All-Sorts/170203_TRUMPIUSCAESAR (дата обращения: 15.08.2020).

Olga A. Blinova
(MGIMO University, Moscow)

Shakespeare's Legacy as a Source of Intertextuality in Political Cartoons

The presentation will explore aspects of Shakespeare's legacy that have formed a basis for intertextuality of political cartoons recently published in US and UK media. Political cartoons are a popular means of shaping and influencing political communication as well as enhancing the audience's awareness of current events. As such, political cartoons have acquired a pivotal role in today's media. A cartoon's message has to be brought home fast, and all ambiguity is to be avoided. Unlike writers, cartoonists do not have extra space to spell out their messages to the readers. To accelerate the process of understanding and to compress information, cartoonists often turn to intertextuality in the form of historical, cultural, or literary allusions. How accessible a given cartoon will be for the general audience, is always subject to debate, as to successfully decode the message, the author and the recipient need a common layer of knowledge. It is hardly surprising, then, that even today Shakespeare's works remain a favoured source of intertextuality among UK and US political cartoonists.

Steve Bell. TRUMPIUS CAESAR
See above, in the Russian version of the abstract.

To illustrate, here is a sample analysis of a 2017 cartoon. The US President Donald Trump poses as Shakespeare's Brutus. The US leader is easily identified through both the visual and the verbal components of the cartoon: not only does the figure bear a striking visual resemblance (up the infamous orange skin tone) but the misspelt 's' true' unequivocally points to the President's manner of enunciation and is immediately recognizable. The intertextual connections are equally revealed through both components: visually, by the bloody body of the Statue of Liberty on the steps of the Capitol instead of Julius Caesar, and verbally by means of the distorted quotation of Shakespeare's text, where the pronouns are shifted from the third person to the first (also a reference to Trump's much-ridiculed love of «I» references in his public speeches).

As a result of the combination of the verbal and visual components of the cartoon, the resulting effect is that of a strong negativity towards the political leader who is, implicitly but in a not so subtle manner, called a traitor of democracy. As this example illustrates, Shakespeare's legacy remains a powerful tool for the media to comment on the current political agenda.

Е. Е. Крылова

(Независимый исследователь, Санкт-Петербург)

**Костюмы британских шекспировских постановок:
от современного костюма к историческому и обратно**

Шекспировские герои в современных нарядах давно стали обыденным явлением. Хотя, как критиков, так и рядовых зрителей это порой по-прежнему возмущает и удручает. Тем не менее, герои барда в джинсах и свитерах появляются на сцене и экранах значительно чаще, чем в пышных елизаветинских костюмах, римских тогах или облачение средневековых шотландцев и датчан. Во всяком случае, если речь не идет о постановках лондонского «Глобуса», которые балансируют между театром и исторической реконструкцией.

В докладе, преимущественно на материале британских театральных постановок, будет рассмотрено, как одевали актеров в спектаклях по шекспировским пьесам. Как именно традиция использования современного платья в качестве основы для большинства театральных ко-

стюмов, просуществовавшая от шекспировских времен до XIX века, под влиянием эстетики эпохи романтизма с ее вниманием к национальной истории, уступила место увлечению «аутентичными» костюмами и декорациями. И, естественно, как новое отношение к визуальной репрезентации пьес Барда, связанное с деятельностью Уильяма Макриди, Чарльза Кембла и Чарльза Кина, соотносилось с новым отношением к текстам пьес Уильяма Шекспира, которые до того были известны широкой публике в основном в позднейших переделках (даже в буквальном смысле обожествлявший Барда Дэвид Гаррик многие пьесы играл в измененном варианте).

Далее будет прослежено, как после Первой Мировой войны и крушения «старой доброй Европы» помпезные, «археологически верные» и широко использующие доступные для театра того времени спецэффекты постановки викторианской эпохи, вышли из моды. А в 1923 году в Бирмингеме в «Цимбелине» Барри Джексона на британскую сцену вновь вышли шекспировские персонажи, которые внешне были неотличимы от зрителей. Через два года, в 1925 году, на лондонскую сцену вышел уже Гамлет, одетый по последней моде.

Elizaveta E. Krylova

(Independent researcher, St. Petersburg)

Costumes in British Stage Productions of Shakespeare: From Modern Dress to Period and Back Again

It is common practice to dress Shakespeare's characters in modern clothes. Although there are some critics and ordinary spectators who will be unhappy about that, it looks as though Shakespeare's characters nowadays felt more comfortable wearing jeans and sweaters than Elizabethan costumes. Unless we talk about the productions of the Globe Theatre.

This paper explores what types of costumes actors have worn in British stage productions of Shakespeare from the end of the 16th century to the 1920s. From Shakespeare's time to the 19th century, actors did not wear historical costumes. They mostly used versions of their own time's clothes. Only in the 19th century, under the influence of Romanticist aesthetics, theatrical costumes and settings became more or less historically accurate. William

Macready, Charles Kemble and Charles Kean played their major parts in newly revealed text versions of Shakespear. Their predecessor and ardent admirer of the Bard, David Garrick, was still content with performing Shakespeare in interpretations.

After World War I, when "good old Europe" died, pompous and "archaeologically correct" stage productions of Shakespeare went out of fashion. Then in 1923, in Birmingham Barry Jackson staged "Cymbeline". It became the first production of Shakespeare in modern dress in many years. Two years later, in 1925, he staged a modernly-dressed "Hamlet". Since then, modern dress productions of Shakespeare have really become mainstream.

Я. А. Кабалевская

(МГК имени П. И. Чайковского, Москва)

**«Массовая культура пожаловала во владения Просперо»:
«Буря» Шекспира в мировом кинематографе**

Драматургия Шекспира привлекала и привлекает внимание кинематографистов. За исторически короткий срок существования кино было создано множество фильмов на его сюжеты. Феномен итогового сочинения Шекспира — «Бури» — заключается в том, что каждая эпоха находит в её сюжете созвучные, актуальные черты. История «Бури» в кинематографе очень интересна и разнообразна. И хотя, по сравнению с другими произведениями Шекспира, к ней кинематографисты обращались не так часто, но более чем за сто лет киноистории «Бури» накопилась внушительная фильмография (около 40 работ, начиная с «немых» фильмов 1905-1911 гг. и до наших дней).

Интересен жанровый охват кинофильмов — от научной фантастики («Запретная планета», режиссёр Ф. М. Л. Уилкокс), вестерна («Желтое небо», реж. У. Уэллман), авангардного кино («Буря» Д. Джармена), драмы-притчи («Книги Просперо» П. Гринуэя) до анимационных фильмов (реж. С. Соколов и П. Аллин) и телевизионного сериала — блокбастера «Остаться в живых» («Lost», ред. Дж. Абрамс). Что же касается географии, то наибольшее число кинофильмов было снято, в первую очередь, в Великобритании, на втором месте — США. Интерес к сюжету «Бури» в 60-е годы — в эпоху перемен и преобразований — проявля-

ли режиссёры в ФРГ. Героев Шекспира воплотили в кино знаменитые актеры — Джон Гилгуд, Грегори Пек, Сюзен Сарандон, Лесли Нильсен, Ричард Бартон, Ефрем Цымбалист — младший, Хелен Миррен. Музыка к фильмам писали Джон Детридж, Уильям Уэлман, Майкл Найман, Луис и Бебе Баррон, Бьорн Исфальт, Юрий Новиков и другие. Киномузыка «Бури» — это сочетание звуков и шумов реального мира и музыкального материала, оказывающее глубокое эмоциональное воздействие на зрителя согласно воле режиссёра.

В кинематографе, как и в музыкальном искусстве, проявились различные тенденции в интерпретации шекспировской «Бури»: сохранение, а в некоторых случаях буквальное следование основным сюжетным линиям пьесы; создание другого произведения с иными действующими лицами, где «Буря» стала лишь отправным материалом; сохранение общей фабулы пьесы, но общая направленность и выводы зачастую прямо противоположны Шекспиру.

Ya. A. Kabalevskaya

(Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow)

“Mass Culture Showed Up in the Domain of Prospero”:

Shakespeare’s “The Tempest” in World Cinema

Shakespeare’s dramaturgy has long attracted the attention of filmmakers and still does so. During the historically short period of the existence of cinema, many films based on his plots have been created. The phenomenon of Shakespeare’s final work, “The Tempest,” is that each era finds in it congruous, relevant to itself features. The history of “The Tempest” in cinema is very interesting and diverse. And although filmmakers did not turn to it as often as to other Shakespearean plays, an impressive filmography has accumulated over more than a hundred years of the screen history of “The Tempest” (it includes about 40 films, from the silent films of 1905-1911 and up to the present day).

The genre scope of these films is impressive: from science fiction (“Forbidden Planet,” directed by Fred M. Wilcox), Western (“Yellow Sky,” directed by William A. Wellman), experimental film (“The Tempest” by D. Jarman), drama-parable (“Prospero’s Books” by P. Greenaway) to animated

films (directed by S. Sokolov and P. Allin), and TV series: the blockbuster “Lost” (directed by J. J. Abrams). As for geography, the largest number of films was shot, mainly, in Great Britain, followed by the USA. Film directors from the Federal Republic of Germany showed interest in the plot of “The Tempest” in the 1960s, the era of change and transformations. Shakespeare’s characters were embodied in films by famous actors: John Gielgud, Gregory Peck, Susan Sarandon, Leslie Nielsen, Richard Burton, Efrem Zimbalist Jr., Helen Mirren. John Dethridge, William Wellman, Michael Nyman, Louis and Bebe Barron, Bjorn Isfalt, Yuri Novikov and others wrote music for the films. The film scores for “The Tempest” constitute a combination of sounds and noises of natural environment with musical material, which makes a deep emotional impact on the viewer according to the director’s ideas.

In cinema, as in the art of music, various tendencies of interpretation of Shakespeare’s “The Tempest” have manifested themselves: preserving, and in some cases literal adherence to the main storylines of the drama; creation of a different play with different characters, to which “The Tempest” is only a starting point; preserving, in broad terms, the plot of the play, but with the general focus and conclusions often directly opposite to Shakespeare.

П. Ю. Рыбина

(МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва)

Анимационный Шекспир:

возможности, ограничения и случайности производства

В центре нашего внимания — цикл фильмов Shakespeare: The Animated Tales, совместного британско-российского производства (Союзмультфильм / Кристмас Филмз / S4C / BBC Wales, 1992—94). Созданный по сценариям Л. Гарфилда, финансируемый британской стороной, озвученный британскими актёрами, цикл создавался в России начала 1990-х годов на производственной базе Союзмультфильма (студия «Кристмас Филмз») ведущими отечественными художниками-мультипликаторами (В. Олышванг, П. Котов, Е. Ливанова) и режиссёрами анимационного кино (Н. Орлова, Н. Серебряков, С. Соколов, А. Зябликова, М. Муат).

В сообщении речь пойдёт о том, как взаимосвязаны поэтика фильмов, адаптирующих важнейшие тексты культуры (трагедии и комедии У. Шекспира), и специфика их производства; как выбранная технология влияет на эффекты визуального ряда и смысловые доминанты адаптаций классики; как сотрудничество российских и британских профессионалов сказалось на основных чертах этого анимационного цикла.

Первая часть посвящена особенностям поэтики: влиянию советских киноадаптаций шекспировского материала на аудиовизуальные решения, а также — обсуждению процессов присвоения шекспировских сюжетов отечественными режиссёрами-аниматорами.

Вторая часть основана на материале моих интервью с руководителем студии «Кристмас Филмз» Н. Дабижа и исполнительным продюсером цикла И. Марказяном, а также рядом режиссёров, участвовавших в проекте. В сообщении сделана попытка предложить инструменты анализа взаимосвязей поэтики и производства при адаптации классики.

Polina Yu. Rybina
(*Lomonosov MSU, Moscow*)

Animated Shakespeare: Opportunities, Constraints and Contingency in Production

Commissioned by channel S4C, with scripts written by L. Garfield, dialogues recorded by British actors, and overall production coordinated by D. Edwards, the series *Shakespeare: The Animated Tales* (1992—94) might be viewed as a British TV adaptation of British classics. However, this is a joint project, in which Russian studios Soyuzmultfilm and Christmas Films were responsible for animating the shows.

This paper explores this production's specificity and its influence on poetics in *Shakespeare: The Animated Tales*. First, we focus on the poetics of specific episodes (directed by N. Orlova, N. Serebryakov, S. Sokolov, A. Zyablikova, etc.): the interplay of animated images and their former counterparts in Soviet film adaptations of Shakespeare. M. Muat's *Twelfth Night*, N. Serebryakov's *Othello*, Orlova's *Hamlet* reconsider a whole range of motifs borrowed from previous Soviet adaptations (directed by I. Frid, S. Yutkevitch, and G. Kozintsev). The dominant motifs of each episode also repre-

sent an imaginative approach taken by the Russian animation artists who rewrote the British classic with a view to their own visual poetics. The directors' previous work in animation influence not only their styles, but also production choices (animation techniques, teams of production designers, animators, composers).

Therefore, the second half of the paper focuses on the aspects of production transformed due to the British influence and still deeply rooted in the traditional style of work at Soyuzmultfilm (long serialized shows). To explore the interrelation of poetics and production, we have interviewed a number of directors and animators involved in the project.

The paper analyses animated film adaptations and their poetics, influenced by the specificity of the production process, its opportunities, constraints and contingency.

ШЕКСПИР И ПЕРЕВОДЫ

Н. Э. Микеладзе
(МГУ им. М. В. Ломоносова)

Поправки времени к одному русскому переводу «Меры за меру»

Многие поколения соотечественников знакомились с шекспировской пьесой «Мера за меру» по поэтически прекрасному, легкому и афористичному переводу Т.Л. Щепкиной-Куперник. Он был выполнен в 1939 году, тогда же опубликован небольшим тиражом, а в 1960 г. вышел в том 6 ПСС Шекспира издательства «Искусство» (тираж 225000 экз.кратно превышавший ПСС Academia с переводом пьесы М.А. Зенкевича). И сегодня перевод Щепкиной-Куперник издается значительно чаще других. При этом выдающийся отечественный ученый А.А. Смирнов, соредактор и подготовитель обоих собраний сочинений Шекспира (и ни один редактор после него), не указал на изъятия текста и ошибки перевода, хотя издание от «Искусства» готовилось и публиковалось уже в период хрущевской оттепели. Из двух основных стратегий перевода — поэтической вольности и филологической точности — с «Мерой за меру» Т.Л. Щепкина–Куперник пошла по первому пути. Вольность данного перевода обусловлена двумя факторами: 1) смысловой и языковой ошибкой особенно критичной тем, что она допущена в трактовке основного тезиса пьесы (не суди, сам делая то же, прощай) и 2) самоцензурой, очевидно связанной с «требованиями» времени и индивидуальными страхами (изъятие опасных тирад, сглаживание и смягчение смысла, избегание конкретных слов). В статье показано, в чем именно состоит неполнота, неточности и ошибки данного перевода «Меры за меру», нуждающиеся в комментарии. А также сформулирована биографическая гипотеза, объясняющая самоцензуру переводчика.

Natalia Mikeladze
(*Lomonosov MSU, Moscow*)

**Time corrections to one Russian translation of
“Measure for Measure”**

Several generations of Russians got acquainted with Shakespeare's play “Measure for Measure” through the poetically beautiful, light and aphoristic translation of T.L. Shchepkina-Kupernik (1939). The same year it was published in a small print run, and in 1960 it was reprinted in volume 6 of The Complete Works of Shakespeare by Iskusstvo Publ. (a circulation of 225,000 copies manyfold exceeding the CWS by Academia Publ. with a translation of “Measure for Measure” by M.A. Zenkevich). And today, Shchepkina-Kupernik’s translation of the play goes into new prints much more often than others. Moreover, the outstanding Russian scholar A.A. Smirnov, co-editor and compiler of both Shakespeare's Collected Works, did not point to the deletion of the fragments of text and translation errors, although the Iskusstvo edition was prepared and published already during the Khrushchev thaw. Neither did any other editor after A. Smirnov. Of the two main translation strategies — poetic liberty and philological accuracy — with “Measure for Measure,” T.L. Shchepkina-Kupernik took the first path. The liberty of this translation is due to two factors: 1) a semantic and linguistic mistake, particularly important because it was made in the interpretation of the main thesis of the play (do not judge, if you do the same yourself, but forgive) and 2) self-censorship, obviously associated with the “requirements” of the time and individual fears (withdrawal of dangerous tirades, smoothing and softening of meaning, avoiding specific words). The article shows exactly the incompleteness, inaccuracies and errors of this translation of “Measure for Measure”, which need to be commented on. In addition, a biographical hypothesis is formulated, to account for the translator’s self-censorship.

*С. Н. Морозова
(Филиал ВА МТО, Пенза),
Д. Н. Жаткин
(ПензГТУ, Пенза)*

К. И. Чуковский о русской переводческой рецепции Шекспира

Литературно-критические работы К. И. Чуковского, посвященные Шекспиру, сыграли большую роль в популяризации творчества английского драматурга в России в первой половине XX века. Являясь теоретиком художественного перевода, Чуковский обращал пристальное внимание на качество переводов произведений Шекспира. Наиболее полно эта тема раскрылась в его работах «Единоборство с Шекспиром» (1935), «Искаленный Шекспир» (1939), «Переводы Шекспира» (1946), «О переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник драмы Шекспира “Король Лир”» (1966), «О переводе И. Б. Мандельштама хроники Шекспира “Ричард II”» (1948). К. И. Чуковский дал оценки многим переводам произведений Шекспира на русский язык, начиная с переделки «Короля Лира» Н. И. Гнедичем, впервые представленной в Придворном театре в 1807 г., и заканчивая прочтениями современных переводчиков. Представляют интерес суждения К. И. Чуковского о переводах Н. И. Гнедича, А. В. Дружинина, Т. Л. Щепкиной-Куперник, М. Л. Лозинского, С. Я. Маршака, Б. Л. Пастернака, А. Д. Радловой, И. Б. Мандельштама и В. В. Левики. К. И. Чуковский обуславливал специфику интерпретаций эстетическими принципами переводчиков, их общественными взглядами, а также политической ситуацией того времени, когда создавались конкретные переводы. В 1945 г. был опубликован небольшим тиражом перевод К. И. Чуковским комедии «Бесплодные усилия любви»; до последнего времени этот перевод был доступен лишь специалистам, однако недавно был переиздан в академической серии «Литературные памятники». Отметим, что в 1960 г. К. И. Чуковским была написана статья, в которой он охарактеризовал переводческие принципы, которыми руководствовался при работе над шекспировским произведением. В книгах, статьях, дневнике, письмах К. И. Чуковский неоднократно отмечал влияние мотивов и образов произведений Шекспира на творчество русских писателей, на развитие русской культуры.

S. N. Morozova
(Branch of MA LS, Penza),
D. N. Zhatkin
(PenzSTU, Penza)

K. I. Chukovsky about Russian Translation Reception of Shakespeare

K. I. Chukovsky's literary criticism devoted to Shakespeare played an important role in popularizing the works of the English playwright in Russia in the first half of the 20th century. As a translation theorist, Chukovsky paid close attention to the quality of translations of Shakespeare's works. This topic was most fully revealed in such his works as «A single combat with Shakespeare» (1935), «Disabled Shakespeare» (1939), «Translations of Shakespeare» (1946), «On the translation by T.L. Schepkina-Kupernik of Shakespeare's drama "King Lear"» (1966), «On I.B. Mandelstam's translation of Shakespeare's chronicle "Richard II"» (1948). K.I. Chukovsky gave an assessment to many translations of Shakespeare's works into Russian, starting with the remake of «King Lear» made by N.I Gnedich, first presented at the Court Theater in 1807, and ending with readings of modern translators. The judgments of K. I. Chukovsky about the translations of N. I. Gnedich, A. V. Druzhinin, T. L. Shchepkina-Kupernik, M. L. Lozinsky, S. Ya. Marshak, B. L. Pasternak, A. D. Radlova, I.B. Mandelstam and V. V. Levik are interesting. K.I. Chukovsky determined the specificity of interpretations by the aesthetic principles of specific translators, their public views, as well as the political situation of the time when specific translations were created. In 1945, a limited edition of K.I. Chukovsky's translation of the comedy "Love's Labour's Lost" was published. Until recently, this translation was available only to specialists, but has recently been republished in the academic series «Monuments of Literature» (Literaturnyie Pamyatniki). We note that in 1960 K.I. Chukovsky wrote an article where he described the translation principles that guided him when working on Shakespeare. In his books, articles, diary, and letters K.I. Chukovsky repeatedly noted the influence of motives and images of Shakespeare's works on Russian writers, and on the whole development of Russian culture.

*Е. А. Первушина
(ДВФУ, Владивосток)*

Трагическое начало русского «Макбета»

Переводческий интерес к трагедии Шекспира «Макбет» появился в России в начале XIX в. История русской жизни произведения была очень сложной, а ее начало вообще оказалось трагическим.

Известно, что одним из первых к шекспировской трагедии обратился талантливый поэт, переводчик и литературный критик А.И. Тургенев (1781–1803). Он прожил недолгую, но творчески насыщенную и яркую жизнь, в которой Шекспир занимал огромное место. К несчастью, перевод «Макбета», выполненный Тургеневым, не сохранился. Однако ставшее известным его стремление обратиться к оригинальному тексту произведения, желание воссоздать его поэтическое своеобразие все равно стали заметным фактом в истории русского «Макбета».

Самой трагической фигурой русского шекспиризма Ю.Д. Левин назвал В.К. Кюхельбекера (1797–1846). Ученый указал, что ни один русский писатель не посвятил столько трудов Шекспиру, как Кюхельбекер. Но выполнив перевод «Макбета», он разрешил печатать только три первых акта трагедии. Однако эта публикация состоялась только в конце 1980-х гг. и в результате русская переводная литература XIX в. осталась без влияния Кюхельбекера, хотя его переводческая манера во многом была новаторской. Стараясь выдержать принципы эквилинеарности и эквиритмии, Кюхельбекер, стал зачинателем введения пятистопного ямба в русскую драматическую поэзию. Для этого он шел на очень смелые лексические эксперименты.

Знать о трагических страницах в истории «русского» «Макбета» необходимо. Они подтвердили растущую потребность отечественной словесности в освоении творческих уроков великого трагика, которого уже в 1830 г. А.С. Пушкин назвал «творцом Макбета». Они показали первые шаги этого освоения. Это, наконец, примеры нравственного героизма открывателей Шекспира, пролагавших писателю его дорогу в русскую переводную литературу.

Elena A. Pervushina
(FEFU, Vladivostok)

“Macbeth” in Russia: A Tragic Beginning

Russian translators started focusing on “Macbeth” as early as the start of the 19th century. The history of the Russian adaptations of Shakespeare’s tragedy was quite complex and its beginnings, tragic.

A.I. Turgenev (1781-1803), a gifted poet, translator and literary critic, is known to have been among the first to attempt a translation of “Macbeth”. Though he did not live long, his creative achievement was impressive, and Shakespeare was one of its focal points. Turgenev’s translation of “Macbeth”, sadly, did not survive; nevertheless, his interest in the original and his desire to recreate its poetics in Russian were crucial for the history of the Russian “Macbeth”.

It was Wilhelm Küchelbecker (1797-1846), however, whom Yu.D. Levin described as the most tragic figure of Russian Shakespeare studies. No other Russian writer devoted as much time and effort to Shakespeare as he. Since Küchelbecker’s translation of “Macbeth” was incomplete, he allowed only three acts to be published. The publication was in no way forthcoming — the text made it to the print only in late 1980s, and the 19th century Russian translators had no chance to experience Küchelbecker’s innovative translation style. In his attempt to reproduce Shakespearean rhythm and number of syllables, Küchelbecker became one of the pioneers of iambic pentameter in Russian dramatic poetry. He was also known for daring vocabulary experimentation.

There are several reasons to pay attention to the tragic early pages of Russian “Macbeth”. Its early translators proved the rising need for Russian literature to master the lessons taught by Shakespeare whom Pushkin called «the author of “Macbeth”» as early as in 1830. These translators took the first steps towards this goal — and gave an example of moral heroism as «discoverers» and explorers of Shakespeare, charting his course into translated literature in Russian.

Е. О. Кудряшова
(ДВФУ, Владивосток)

**Трансформация концепта «любовь» в переводах сонетов
Шекспира, выполненных А. Ю. Милитарёвым**

Александр Юрьевич Милитарёв — отечественный лингвист, писатель и переводчик, несколько лет назад опубликовавший переводы 52 сонетов Шекспира, впоследствии высоко оцененные специалистами. В переводах Милитарёва концептуализируются значимые образы и мотивы и выстраивается сложная система взаимосвязанных концептов, которая постепенно меняется, так как меняются составляющие ее элементы.

В данной работе мы рассматриваем один из самых крупных концептов, который на протяжении цикла претерпел самые большие изменения, — концепт «Любовь». Так, в начальных сонетах, посвященных Другу, данный концепт включает в ядро контекстные синонимы «милосердие» и «щедрость», ближе к 126 сонету он обретает более личный и более телесный характер, в завершающих сонетах, посвященных Даме, «Любовь» расширяется и включает в себя две стороны любви: тёмную (к Даме) и светлую (к Другу). В переводных сонетах Милитарёва особенности концепта «Любовь» в большей степени находят проявление на лексическом уровне, а сам концепт является неотъемлемой частью системы, включающей в себя такие концепты как «Дитя», «Природа», «Время», «Красота» и «Смерть».

Таким образом, рассмотрев индивидуальные особенности стиля Милитарёва и сравнив их с особенностями стиля таких авторов как С. Я. Маршак, А. М. Финкель и др., мы сделали вывод об уникальности осмысления избранного концепта в переводных сонетах Милитарёва.

Ekaterina O. Kudryashova
(FEFU, Vladivostok)

**Transformation of the Concept of Love
in A. Militarev's Translations of Shakespeare's Sonnets**

Alexander Militarev is a linguist, writer and translator, who published 52 of Shakespeare's sonnets several years ago. These sonnets were highly appreciated by specialists. In Militarev's translations, meaningful images and motives are conceptualized, and a complex system of interrelated concepts is built. The system shows dynamism, as its constituent elements change.

In this paper, we review one of the largest concepts that undergoes change in the cycle — the concept of Love. Thus, in the initial sonnets dedicated to the Friend, this concept includes contextual synonyms 'mercy' and 'generosity'; then, as we are getting closer to Sonnet 126, it becomes more personal, whereas in the final sonnets dedicated to the Lady, Love expands and includes two sides of love: dark (to the Lady) and light (to the Friend). In the translations by Militarev, the features of the concept of Love are mostly shown at the lexical level, and the concept itself is an essential part of the system, which includes such concepts as Child, Nature, Time, Beauty and Death.

In conclusion, we examined the individual features of Militarev's style and compared them with the style features of such authors as S. Marshak, A. Finkel and others. A. Militarev can be said to have demonstrated a new vision of the fundamental concept of Love.

КРУГЛЫЙ СТОЛ ПО ПРОЕКТУ «НАСЛЕДИЕ КРИСТОФЕРА МАРЛО В РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ ВЗГЛЯД»

*Н. В. Захаров
(МосГУ, Москва)*

Наследие Кристофера Марло в русской и мировой культуре: предварительные итоги проекта³⁵

В 2020 году продолжена работа по анализу «марловианского» мифа в современной культуре, опубликованы пять статей в индексируемых научных журналах, комментарии к двум пьесам поэта и драматурга, 7 новостных сообщений по теме проекта (<http://around-shake.ru/news/>), 3 статьи и рецензий о спектаклях и фильмах по произведениям К. Марло. Они являются основой для разделов итоговой монографии. Представлено 9 докладов на международных научных конференциях (Гайдин Б. Н., Захаров Н. В., Лисович И. И., Макаров В. С., Шипилова Н. В.), продолжено редактирование разделов монографии, ведется работа над коллаборативным комментарием. Дан критический анализ воплощений образов К. Марло и У. Шекспира в современной киноиндустрии. Результаты исследования были озвучены в 4-х докладах.

25 января 2020 г. в Православном Свято-Тихоновском гуманитарном университете в рамках зимней сессии XXX Ежегодной богословской конференции состоялась секция «Актуальные проблемы германской филологии». В программу секции были включены четыре доклада, посвященные К. Марло. (см.: <http://around-shake.ru/news/5343.htm>).

Планируемое исследование позволит существенно расширить существующие представления о личности Кристофера Марло, его литературном наследии и героях, представит новый взгляд на генезис английского театра, роль интеллектуалов с университетским образованием в литературном процессе Ренессанса, влияние поэтики Марло на нацио-

³⁵ Доклад подготовлен в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 18-012-00679).

нальные культуры XIX — начала XXI веков, а также на современную массовую культуру.

В процессе реализации проекта будет подготовлена к публикации монография «Кристофер Марло в русской и мировой культуре», опубликован научный комментарий к драматическим и поэтическим сочинениям Марло (в электронной версии), издана серия статей в индексируемых в РИНЦ и международных базах научного цитирования. Будет закончена работа по заполнению базы данных постановок и переводов Марло, подготовлены и размещены новостные сообщения для привлечения внимания к проекту заинтересованных лиц.

Nikolay V. Zakharov
(MosUH, Moscow)

**Christopher Marlowe's Heritage in Russian and World Culture:
Preliminary Outcomes of a Research Project³⁶**

In 2020, the project team continued their study of Marlowe's heritage in Russian and world culture, having published 5 research articles in peer-reviewed journals indexed in research databases, commentaries to Marlowe's plays, 7 news pieces on Marlowe-related topics (see <http://around-shake.ru/news/page2.html>) and 3 articles and reviews of performances and films based on his plays. All of these will form the basis for respective chapters of the final monograph. 9 presentations have been made at international conferences, and the editorial work on the monograph and collaborative commentary to Marlowe's plays have been continued.

A critical study of Marlowe and Shakespeare as characters in contemporary cinema has been conducted and its conclusions presented in papers given at the 30th Annual International Theological Conference at St. Tikhon's Orthodox University (Moscow, 25 January 2020, see <http://around-shake.ru/news/5343.htm>).

³⁶ The paper was prepared within the framework of the project "Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look" with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).

The project, to be completed this year, will expand the existing views on Marlowe, his plays and characters, as well as of English theatre of his time and the role university-educated intellectuals played in Renaissance literature. A related topic to be addressed is Marlowe's influence on national literatures in the 19th — early 21st centuries and on contemporary mass culture.

The project will be summarized in a monograph on Christopher Marlowe in Russian and world culture. Other outcomes include a new academic commentary to Marlowe's plays and poems (to appear in an electronic version), a series of research articles, more news pieces and an updated database of Marlowe's translations and stagings.

*В. С. Макаров
(ПСТГУ, Москва)*

Марловианский герой: конструирование истории³⁷

Доклад посвящен постепенной трансформации марловианского героя из доминирующего над окружением в связанного его правилами и социальной логикой истории. Даже учитывая сложности датировки канона Марло, Тамерлан и Эдуард II очевидным образом населяют разные вселенные — исторические, поэтические и, что немаловажно, театральные. Учитывая мнение редакторов «Нового Оксфордского Шекспира», мы рассмотрим, как возможное соавторство Марло и Шекспира в работе над второй и третьей частью «Генриха VI» соотносится с поворотом к хроникам в марловском каноне и той поэтикой, которую Мэтью Мартин назвал «травматическим реализмом».

³⁷ Доклад подготовлен в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 18-012-00679).

*Vladimir S. Makarov
(PSTGU, Moscow)*

The Marlovian Protagonist: Constructing History³⁸

The paper examines the transformation of the Marlovian hero from the one who towers above other characters to the one bound by its rules and the social logic of history. Although dating the Marlowe canon is notoriously hard, Tamburlaine and Edward II evidently come from universes far apart — in the historical and poetic, as well as the theatrical sense. Taking into account the argument by the editors of the New Oxford Shakespeare that Marlowe and Shakespeare collaborated in writing the second and third parts of “Henry VI”, we will explore how this co-authorship might be related to the turn to chronicles in the Marlovian canon and the poetics which Matthew Martin described as «traumatic realism».

*Б. Н. Гайдин
(МосГУ, Москва)*

Образы У. Шекспира и К. Марло в современной русской литературе³⁹

В докладе рассматриваются произведения русскоязычных писателей XX–XXI в., в которых персонажами являются английские драматурги У. Шекспир и К. Марло. Проведенные за последнее десятилетие исследования выявили существование большого числа художественных сочинений, в которых Шекспир выступает в качестве одного из действующих лиц. Если охватить даже основную часть подобных примеров современной отечественной шекспиросферы в рамках одного доклада едва ли возможно, то в случае с Марло круг произведений для анализа значительно сужается.

³⁸ The paper was prepared within the framework of the project “Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look” with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).

³⁹ Доклад подготовлен в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 18-012-00679).

Отсылки к Шекспиру и Марло, использование различных мифов и легенд, связанных с их биографиями, можно найти, к примеру, в творчестве следующих русскоязычных писателей: Ю. О. Домбровского — цикл «Три новеллы о Шекспире» (опубл. 1969), Ю. М. Нагибина — новелла «Надгробье Кристофера Марло» (1975?), А. А. Калугина — фантастическая повесть «Дело об архиве Уильяма Шекспира» (2002), Н. А. Солнцевой — мистический детектив «Шарада Шекспира» (2007), Б. А. Голлера — повесть «Мастерская Шекспира» (2019) и др.

Одни лишь названия хорошо демонстрируют, что в большинстве случаев большинство современников «Великого Барда» по-прежнему остаются в его тени. И даже если Марло играет значительную или главную роль в развитии сюжета, то без упоминания Шекспира чаще всего не обходится. Этот тренд по-прежнему превалирует и в работах англоязычных авторов.

Boris N. Gaydin
(MosUH, Moscow)

Images of W. Shakespeare and C. Marlowe in Contemporary Russian Literature⁴⁰

The paper examines literary works by Russian-language writers of the 20th–21st centuries where we can find representations of the English playwrights W. Shakespeare and C. Marlowe as characters. In the last decade, the studies have shown that there is a large number of artistic writings that have Shakespeare playing a part in the plot. If it is hardly possible to cover even the staple part of these examples of contemporary Russian Shakespearean sphere in one presentation, then, in the case of Marlowe, the number of literary works for analysis is significantly lower.

References to Shakespeare and Marlowe, incorporation of different myths and legends related to their biographies can be found, for instance, in the works by the following Russian-language men of letters: Yuri O. Dom-

⁴⁰ The paper was prepared within the framework of the project “Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look” with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).

brovsky — the cycle “Three Novellas about Shakespeare” (publ. in 1969), Yuri M. Nagibin — the novella “Christopher Marlowe’s Tombstone” (1975?), Aleksey A. Kalugin — the fantastic short novel “The Case of William Shakespeare’s Archive” (2002), Natalia A. Solntseva — the mystical detective story “Shakespeare’s Charade” (2007), Boris A. Goller — the short novel “Shakespeare’s Workshop” (2019), etc.

Only the titles alone demonstrate quite well that, most of the time, the majority of the “Great Bard’s” contemporaries still remain in his shadow. And even if Marlowe plays a significant or the main role in the unravelling of the plot, then there are typically at least a couple of references to Shakespeare. This trend still prevails in works by Anglophone authors as well.

*Н. В. Шупилова
(ПСТГУ, Москва)*

**Опыт комментария к «Тамерлану» Марло:
историко-географический контекст⁴¹**

В докладе подводятся итоги работы над составлением комментария к первой части «Тамерлана» К. Марло.

В процессе работы наибольший интерес для комментатора представляли изображение в пьесе географического пространства Востока и интерпретация драматургом исторического материала о военных походах Тамерлана, в особенности о противостоянии Тамерлана и Баязида Молниеносного, его главнейшего соперника на мусульманском Востоке. Сведения о завоеваниях Тамерлана, при всей своей экзотичности для ренессансной Европы, были популяризованы в ряде исторических трактатов, доступных Марло и его современникам. Если некоторые неточности пьесы объясняются неполнотой или искажением данных в исторических источниках, то многие изменения, вероятно, вносились Марло осознанно (ход войны с османами и с персами, осада Баязидом Константинополя и т. д.). Комментатор видел своей задачей попытку про-

⁴¹ Доклад подготовлен в рамках проекта «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (грант № 18-012-00679).

анализировать, как именно представление драматурга соотносится с исторической реальностью и преобразует ее.

Natalia V. Shipilova
(PSTGU, Moscow)

**A commentary on Marlowe's "Tamburlaine":
historical and geographical context⁴²**

The paper reflects on my commentary to Part 1 of Marlowe's "Tamburlaine the Great".

While working on the commentary, it was of utmost interest for me to trace the geographical space of the East in the play and to follow Marlowe's interpretation of historical knowledge on Tamburlaine's campaigns, especially that against Bajazeth/Bajezid the Lightning, Tamburlaine's major rival in the Muslim East. Exotic as it may seem for Renaissance Europe, news of Tamburlaine's conquests had been popularized in a number of historical treatises which were accessible for Marlowe and his contemporaries. Some of the play's historical inaccuracies can be explained by the fact that Marlowe's knowledge was incomplete, or as intentional interventions (e.g., the course of campaigns against the Ottomans and Persians or Bajazid's siege of Constantinople). I saw my objective in attempting to analyze how the playwright's vision corresponds to historical reality and transforms it in the world of the play.

⁴² The paper was prepared within the framework of the project "Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look" with financial support from the Russian Foundation for Basic Research (grant No. 18-012-00679).