

Российская академия наук
НАУЧНЫЙ СОВЕТ «ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»
Шекспировская Комиссия

Министерство культуры РФ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований

**ШЕКСПИРОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ 2010**

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

26–30 сентября 2010 года

**SHAKESPEARE
READINGS 2010**

ABSTRACTS



Москва 2010

ББК 83Ю3 (4 Вел)

Ш41

Шекспировские чтения 2010. Сборник аннотаций докладов. — М. :
Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — 64 с.

Сборник аннотаций докладов международной научной конференции Шекспировские чтения 2010, посвященной 100-летию со дня рождения Александра Абрамовича Аникста на русском и английском языках.

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

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект № 10-04-14054г.

Редакционная коллегия:

А. В. Бартошевич (председатель),

Н. В. Захаров

В. А. Рогатин (перевод),

Б. Н. Гайдин (перевод)

© Шекспировская комиссия, 2010.

«Мера за меру» Шекспира и «Медный всадник» Пушкина

В обоих произведениях диалектически со/противопоставляются не только человеческая и божественная меры, но и меры власти и подчинения, законности и милосердия, величия и ничтожества, регулярности и стихийности. И в «Мере» и во «Всаднике» властное начало представлено в образе могучего жестокого деспота, затеявшего опасный (с онтологической и социальной точки зрения) эксперимент с подданным ему (Венским или Невским) миром. Он (Анджело, Петр), словно демиург, пытается заключить стихийное начало в строгие рамки, границы, «законную ограду» или меру, или, говоря другими словами, он, словно диктатор, пытается его пленить, арестовать, стеснить, подчинить своей воле. Но природа, водная или человеческая, мстит самоуверенному властителю, забывшему не только о своем слабом человеческом естестве, но и о человечности и милосердии, этих важнейших добродетелях христианского наместника (в символической перспективе неважно, божьего или царского). Стихии, как выясняется, усмирить невозможно, жертвами экспериментов оказываются случайные молодые люди (кстати, благородных родов, хоть и небезгрешные) и их несостоявшиеся семьи. Казни подвергаются юные и любящие. Однако они или их близкие возмущаются таким положением вещей, протестуют. Они угрожают властителям, но силы их слишком неравны. Возможно или смирение и смерть, или вмешательство и помощь сильнейших. Вот краткая схема магистрального сюжета «Меры» и «Всадника». Изменив название «Медный всадник» на «Меру за меру», мы поймем, что шекспировское заглавие высвечивает важные, но неочевидные смыслы пушкинской поэмы.

Ernest B. Akimov

Shakespeare's *Measure for Measure* and Pushkin's *The Bronze Horseman*

The two texts treat the same oppositions of God's and human measures, the measure of power and subordination, law and mercy, grandeur and pettiness, order and chaos. Angelo and Peter the Great — the representatives of authority start a dangerous experiment with their (Vienna and Neva) milieus. They try to restrict, limit chaos and anarchy to “blunt the natural edge”, “to enclose the element with the lawful enclosure”, or in other words, to arrest ancient nature and make it subordinate to their will. But Nature (as a water flow, or a human passion) brings about revenge and punishes the proud governors, who have forgotten their human status and two most important virtues — pity and mercy. Nature proves to be

uncontrolled; the victims of the governors' are young lovers and their ruined families. They try to revolt but their own fighting abilities are inadequate. Applying Shakespeare's title to Pushkin's poem, we gain additional insights into the deeper meaning of the latter.

А. С. Акимова

**«Мы в книге рока на одной строке»
(Шекспировский текст в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»)**

«Гамлет, принц Датский» (1600–1601) У. Шекспира — первая пьеса, к которой Б. Л. Пастернак обратился, а ее главный герой стал одним из самых значительных образов в его художественной системе.

С образом Гамлета и, шире, драмами Шекспира, непосредственно связан роман «Доктор Живаго» (1956), работу над которым Б. Л. Пастернак начал зимой 1945–1946 годов. Это также время работы над переводом «Макбета» (вторая часть «Доктора Живаго» написана на обороте трагедии в его переводе) и возвращения к трагедии о принце Датском: февралем 1946 года датируется первоначальная редакция стихотворения «Гамлет», которое открывает семнадцатую часть романа «Стихотворения Юрия Живаго», а несколько месяцев спустя Б. Л. Пастернак пишет статью «Замечания к переводам Шекспира» (1946, 1956). Несмотря на отчетливую взаимосвязь трагедии Шекспира, ее перевода, выполненного Пастернаком, и романа «Доктор Живаго» на протяжении десятилетий критика рассматривала триаду «автор — Юрий Живаго — Гамлет» исключительно в рамках стихотворения «Гамлет». В то время как сопоставление прозаической части романа с драмой Шекспира поможет ответить на вопрос, почему образ принца Датского важен для Пастернака.

Близки прежде всего образы главных героев: в этом можно удостовериться на примере анализа понятия «сила» в нравственном, философском ее понимании, в то время как и на сюжетном уровне между ними много общего. Соотносятся с героями трагедий Шекспира и женские образы романа (Лара и Гертруда), и второстепенные персонажи (Гордон, Дудоров и Розенкранц, Гильденстерн).

Интертекстуальная связь трагедии У. Шекспира «Гамлет» и романа Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго» явлена на образном и на проблемно-тематическом уровне, что позволяет сказать: Юрий Живаго — «обитатель времени», творчески преображенный во времени Гамлет, перед которым его эпоха ставит прежние вопросы: о роли человека в истории, о праве на насилие, и милосердии.

“One Writ with Me in Sour Misfortune’s Book”: W. Shakespeare and His Works in Novel *Doctor Zhivago* by B. Pasternak

Hamlet, Prince of Denmark (1600–1601) was the first play by W. Shakespeare to be translated by B. L. Pasternak, and its hero became one of the most important figures in his poetical system.

The novel *Doctor Zhivago* (1956) is directly connected with *Hamlet* and Shakespeare's other dramas. B. L. Pasternak began to write it in the winter of 1945–1946, when he was translating *Macbeth* (the second part of *Doctor Zhivago* was written on the back pages of the translation). In February, B. Pasternak wrote a poem called *Hamlet* and a few months later, an article *Remarks on Shakespeare's Translations* (1946, 1956). Except that throughout decades critics considered a triad of “the author — Yuri Zhivago — Hamlet” only in the poem *Hamlet*. First of all, characters are very close: it is possible to make sure of this by the example of the analysis of concept “force” in the moral sense, while some other female characters are similar (Lara — Gertrude), as well as some supporting characters (Gordon, Dudorov — Rosencrantz, Guildenstern).

Intertextual links between Shakespeare’s tragedy *Hamlet* and Pasternak's novel *Doctor Zhivago* should be considered on the figurative level, as well as the problem and thematic ones. So, we can identify Yuri Zhivago as “the inhabitant of time” and as Hamlet who was newly transported in time, in whose face his epoch raises the eternal questions about the role of the individual in history, about the choices between violence and mercy.

A. В. Бартошевич

К столетию Александра Абрамовича Аникста

Александр Абрамович Аникст был одним из тех, начинавших в 30-е годы молодых интеллигентов, которые стремились во что бы то ни стало восстановить в правах понятие гуманизма вопреки лживым спекуляциям этим понятием, когда оно было сперва вытеснено из гуманитарного лексикона, а позже получило в сопровождение разного рода «уточняющие» эпитеты, ставилось на службу целям, прямо ему противоположным. Аникст, как и другие лучшие люди его поколения, не только рассуждал о гуманизме, но и служил ему, сражался за него. На поле боя — он был солдатом Великой Отечественной, в публицистических дискуссиях послевоенных десятилетий, в науке. Не случайно главными предметами его исследований стали две вершины европейской гуманистической традиции — Шекспир и Гете.

В последние годы он написал несколько прекрасных книг о Гете. Точкой схода шекспироведческих изысканий Аникста стал «Гамлет», внутренний центр его работ о немецком классике — «Фауст», два величайших и самых таинственных создания человеческого гения.

Если выставить рядом на полках все написанные Аникстом книги, можно подумать, что это результат многолетних трудов целого научно-исследовательского института.

Временной размах английских штудий Аникста поразителен — от «Беовульфа» до «Оглянись во гневе», от средневековой мистерии до постановок Питера Брука.

Но прежде всего, конечно, Шекспир.

В шекспироведении у Аникста было много предшественников и старших современников. Но никто в русской науке до него не создавал столь всеобъемлющего исследования шекспировского творчества. Его книги — «Творчество Шекспира» (1963), «Шекспир» в серии ЖЗЛ (1964), «Шекспир. Ремесло драматурга» (1974), «Первые издания Шекспира» (1974), «Трагедия Шекспира «Гамлет» (1986) впервые в российском шекспироведении дают универсальную аналитическую картину творчества английского классика, при этом — картину, выполненную на современном уровне мировой науки. Мироззрение, поэтика и техника драматурга в их сущности и эволюции; история первых изданий и проблемы текстологии; творчество предшественников и современников Шекспира; история восприятия его произведений — от его собственного времени до наших дней; судьба шекспировских творений в русской культуре; интерпретация Шекспира на сцене, в кино, в науке — вот неполный перечень проблем, которые занимали ученого. Опираясь на все сделанное российскими учеными прежних десятилетий, Аникст одним из первых, если не первым в отечественном шекспироведении отважился — а в те годы для этого нужна была отвага — самым широким образом применять опыт западной науки, методологические открытия англо-американского шекспироведения.

Границ между «интересами науки» и «зовами современности» для Аникста не существовало. В своих академических трудах, в критической публицистике, полной гражданской страстности и сокрушительного остроумия, наконец, в самой своей жизни, в борьбе, которую он вел много лет, он следовал урокам, которые находил в великих творениях мирового искусства. Энциклопедическое богатство его мысли было обеспечено золотым запасом его личной нравственности. Ему верили и как ученому, и как человеку.

Мудрец и просветитель, воин и джентльмен, которому одинаково к лицу были солдатская плащ-палатка и мантия почетного доктора наук,

Аникст принадлежал к той подлинной элите российской интеллигенции, которая в самые смутные времена смогла сохранить достоинство нашей культуры.

Alexey V. Bartoshevich

Alexander Anikst's Centenary

In the 1930s, Alexander Abramovich Anikst belonged to young intelligentsia who strove to implant humanism, even though the historical time had at first blatantly discarded this notion, and then framed it with modifiers that made the whole quite the opposite of what humanism stands for. Like the best representatives of his generation, Anikst did not pay lip service to humanism, but was a true champion of this philosophy. He fought for humanism on battlefields in World War II, and he continued so in the post-war scholarly debates. It was not by chance that the primary interests of this writer were Shakespeare and Goethe, the pinnacles of European humanism. In his last decades, Anikst wrote several wonderful books on Goethe. His Shakespearean studies revolved around *Hamlet*, and in Goethe's heritage there was an equal attraction, *Faust*; both may be regarded as the greatest and most mysterious achievements of human genius.

The complete body of Alexander Anikst works creates the impression that a sizeable group of scholars are its authors.

Their historical range is equally impressive. Anikst wrote on *Beowulf* and *Look Back in Anger*, he analyzed medieval mystery plays and the performance of Peter Brooke.

But Shakespeare always came first.

Many writers had discussed Shakespeare, and Anikst's contemporaries contributed much to that body of research. But he was truly all-embracing. To merely list the titles of his books, *Shakespeare's Work* (1963), *Shakespeare (Life of Outstanding Personalities series, 1964)*, *The First Editions of Shakespeare* (1974), *Shakespeare's Craft as a Playwright* (1986), *Hamlet, the Tragedy by Shakespeare* (1986), we see that they present the English classic from various angles, and the universal scope was performed basing on solid contemporary approaches. An incomplete enumeration of the themes he investigated may include the following: the essence of the dramatist's life outlook as reflected in his poetics and method, and their evolution; the earliest publications of his texts and editing problems; reception of Shakespeare across history; the existence of his work in Russian culture; Shakespeare performed on stage and film; and Shakespeare studies. Proceeding from previous studies performed in Russia, Anikst was probably the first Soviet scholar to make use of Western methods (not an easy step to take,

considering the political atmosphere), to make British and U.S. achievements known to the Russian reader.

Anikst never juxtaposed scholarly interests and modern challenges. In his research works and publicist articles he was a true citizen, passionate and witty in his judgment. He launched an incessant fight, enhancing the lessons learnt from great artists of the world. The encyclopedic wealth of his mind was enriched by the treasures of his high morality. People could not but rely on him as a scholar and as a private person.

A sage enlightener, a warrior and a gentleman, he was equally at ease wearing an army cape-tent or a professor's gown. Despite time challenges, Anikst and the other best representatives of intelligentsia of his period were able to keep up the dignity of our culture.

Б. Н. Гайдин

Белинский как шекспировед для XXI века*

Если титулом первого шекспироведа России зачастую награждают А. С. Пушкина, то В. Г. Белинского «не без права» можно считать первым «профессиональным» шекспироведом русской культуры. Изучение феномена «русского Шекспира» во многом невозможно без знакомства с его известными статьями «Гамлет, принц датский... Сочинение Виллиама Шекспира», «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» и др. «Неистовый Виссарион» довольно часто обращался к творчеству Шекспиру и на страницах менее известных своих статей. Гипертекстовая интеграция филологических проектов «ЭНИ “В. Г. Белинский”» (www.vgbelinsky.ru), «Электронная энциклопедия “Мир Шекспира”» (www.world-shake.ru) и «Информационно-исследовательская база данных “Русский Шекспир”» (www.rus-shake.ru) в будущем должна помочь новым исследователем не только познакомиться с классическими статьями о Шекспире, но и найти новые аспекты изучения творчества драматурга через наследие русского критика.

* Доклад выполнен в рамках проекта «Электронное научное издание “В. Г. Белинский”», создаваемого при поддержке РГНФ (грант 09-04-12145в.)

Belinsky as a Shakespearean Scholar for the 21st Century**

If A. S. Pushkin is often hailed as the first Russian Shakespearean scholar then V. G. Belinsky can be considered to be the first “professional” one of the Russian culture *non sanz droict*. In many respects it is impossible to study the phenomenon of “Russian Shakespeare” without referring to his well-known essays “Hamlet, Prince of Denmark... A Work by William Shakespeare”, “*Hamlet*, a Play by Shakespeare. Mochalov as Hamlet”, and others. “The furious Vissarion” were calling on Shakespeare’s creative works quite often in the pages of his less famous articles. In the future hypertext integration of such philological projects as “Electronic Scientific Publication *V. G. Belinsky*” (www.vgbelinsky.ru), “An Electronic Encyclopaedia *The World of Shakespeare*” (www.world-shake.ru), and “Information and Research Database *Russian Shakespeare*” (www.rus-shake.ru) may help new researchers not only in their learning classical articles on Shakespeare, but also in their search for new aspects of the Bard’s playwriting studies through the works of the Russian critic.

E. H. Гоголева

**Реминисценции из произведений У. Шекспира
в живописи и графике А. Д. Тихомирова**

В докладе рассматриваются пьесы У. Шекспира, нашедшие отражение в творчестве А. Д. Тихомирова. Исследуются образы Изгнанника и Шута, также тема «Весь мир — театр...» в живописи и графике неоклассического периода. Прослеживается развитие тем «жизнь — театр» и «жизнь — сон» в произведениях У. Шекспира. Проанализированы мотивы сновидения в работах А. Д. Тихомирова.

Ekaterina N. Gogoleva

**Reminiscences of W. Shakespeare’s Works
in Paintings and Graphics of A. D. Tikhomirov**

The paper considers some of W. Shakespeare’s plays that were represented in the creative works of A. D. Tikhomirov. The author pursues a research on the characters of Outcast and Clown and the idea of “Totus mundus agit histrionem”

** The paper was presented within the framework of the project “Electronic Scientific Publication *V. G. Belinsky*” that was being developed with the support of Russian Scientific Fund for the Humanities (grant 09-04-12145B.)

(“All the World Is a Stage”) in paintings and graphical works of the neoclassical period. We can observe a development of such themes as “Life Is a Theater” and “Life Is a Dream” in W. Shakespeare’s works. The motives of dream in A. D. Tikhomirov’s works are analyzed.

Ю. М. Дакина

Детский «Гамлет» в викторианской Англии

В XIX столетии с ростом грамотности населения Великобритании и удешевлением полиграфического производства трагедия «Гамлет» вместе с другими произведениями Шекспира становится доступной для читателей, принадлежащих различным слоям общества.

Уже в начале века появляется детский «Гамлет». Знакомство с пьесой являлось важным элементом воспитания юношества и начиналось чаще всего с прозаической адаптации Чарльза Лэма (выходит в 1807 году в книге *Tales from Shakespeare: for the Use of Young Persons*). Объясняя характеры и поступки персонажей трагедии, Лэм сознательно стремился добиться однозначности трактовок — в надежде задать отчетливое направление для последующего осмысления оригинального «Гамлета». В 1807 году также опубликовано собрание сочинений Шекспира для семейного чтения, отредактированное Генриеттой Баудлер, «с пропуском тех слов и выражений, которые не могут быть произнесены вслух в кругу семьи», оно также включало в себя рассматриваемую трагедию.

Издатели детских журналов тоже начинают работать с шекспировским текстом. Переделки различных пьес появляются на страницах *Little Folks*, *Aunt Judy’s*, *Boy’s Own Paper*. Еженедельник для детей рабочих *Boys of England* (выходил с 1866 по 1893 гг.) публикует несколько переработок трагедии «Гамлет». Первой следует назвать пьесу-переделку «Подождите, пока я повзрелею» (1867 г.). Весной 1875 года здесь же публикуется пародийный «Гамлет Второй, или виновный дядя и призрак тетки».

Даже сугубо развлекательные переложения «Гамлета» становятся инструментом педагогики: будучи средством популяризации личности Шекспира, они пробуждали интерес к «дидактическим» биографиям драматурга, также в изобилии представленным в детских изданиях. Здесь Шекспир представал безупречным образцом для подражания, символическим воплощением идеалов «английскости», мужественности, трудолюбия и других ценимых викторианцами добродетелей.

Juvenile *Hamlet* in Victorian England

In the 19th century technological changes and increasing literacy rates in Britain made *Hamlet*, among Shakespeare's other works, accessible to broader strata of society.

In the beginning of the century *Hamlet* became available to the young. The tragedy was considered an important component of proper upbringing, and children were being frequently introduced to it through Charles Lamb's prose adaptation (published in 1807 in *Tales from Shakespeare: for the use of Young Persons*). Explaining characters Lamb sought to be definite even at the expense of oversimplifying thus trying to set direction for young readers' further understanding the original *Hamlet*. In 1807 *Family Shakespeare* edited by Henrietta Bowdler (containing the tragedy of *Hamlet*), with "those words and expressions ... omitted which cannot with propriety be read aloud in a family", was also published.

Victorian children's periodicals soon started their own assimilation of Shakespeare's text. Various adaptations appeared in *Little Folks*, *Aunt Judy's*, and *Boy's Own Paper*. The more down-market *Boys of England* (weekly, 1866–1893) published several adaptations of *Hamlet*, first *Wait Till I'm a Man* (1863), and the other — an anonymous parody *Hamlet the Second, or, the Guilty Uncle and the Ghostly (H)Aunt* (1875, April and May issues).

But even parodies could be educative for young readership since they drew attention to Shakespeare's personality and created interest for numerous biographies also published in children's periodicals. In those Shakespeare was generally depicted as a paragon of diligence, manliness and Englishness, as well as the embodiment of other Victorian virtues.

Л. В. Егорова, Т. Е. Каратеева

«Гамлет». Учебное пособие для филологов, лингвистов, переводчиков, культурологов, театроведов

В 2006 году в издательстве Вологодского государственного педагогического университета вышло учебное пособие «Гамлет». Оно продолжило серию подготовленных Людмилой Егоровой (Вологда) пособий по английской литературе разных эпох для студентов-англистов. В основу был положен текст Арденовского издания под редакцией Харолда Дженкинса (*The Arden Shakespeare. Hamlet*, edited by Harold Jenkins, 1982). В начале 2000-х оно было переиздано несколько раз: дважды — в 2003 году,

затем в 2005 году. К этому великолепному уроку прочтения хотелось приобщить студентов, испытывающих потребность в текстологических разъяснениях и в реальном комментарии.

Пособие предоставляет возможность читать текст, основанный на редакции Арденовского издания, и вслушиваться в комментарий этого блестящего мастера. Наиболее важные или «темные» места сопровождаются выдержками из русских переводов (раздел «Вопросы» и задания после каждой сцены).

С тех пор Татьяной Каратеевой (Москва) была проведена исследовательская работа, связанная со сценической историей «Гамлета». Ее книга станет второй частью задуманного нами совместного издания. Нам захотелось посмотреть, как это произведение приживалось на русской почве, как зазвучало со сцены. Отбор материала для нового пособия естественным образом ограничивался полнотой доступных сведений и допустимым объемом издания. Из переводов были выбраны главным образом те, которые сыграли существенную роль в театральной истории пьесы.

Задача книги — проследить основные вехи русской истории «Гамлета», показав ее изнутри, погрузить читателя в материалы отзывов прессы, современной появлению очередного «Гамлета» (раздел «Отзывы» в конце каждой главы). Читателям дана возможность самим послушать историю, увидеть, как она формировалась, пока не стала еще собственно историей, пока она была живым и непосредственным откликом на появление нового. Значительное внимание в книге уделено вопросам для самостоятельной работы. Каждая глава сопровождается библиографическим списком.

Liudmila V. Yegorova, Tatiana E. Karateeva

***Hamlet: Study Guide for Philologists,
Linguists, Translators, Culturologists, and Theatre Historians***

The paper presents a new type of textbook to Russian students. The first part presents the text based on the Arden Shakespeare, offering a wealth of helpful commentaries, examples of translation of the most difficult passages, thought-provoking questions and tasks. The second part traces the most important moments of the Russian history of *Hamlet*, its translations into Russian and theatrical performances.

Время в «Зимней сказке»: забытая роль Шекспира-актёра?

Роли, исполнявшиеся Шекспиром в постановках собственных пьес, — один из самых интригующих аспектов его творчества. С одной стороны, мы знаем, что Шекспир играл в собственных пьесах — его имя стоит в списке актёров в Первом Фолио. С другой стороны, никаких конкретных сведений об актёрской работе Шекспира нет. Все популярные представления о Шекспире-актёре восходят к гипотезам и реконструкциям XVIII века. Даже хрестоматийная история о тени отца Гамлета впервые возникла лишь у Николаса Роу в 1709 году. Уже поэтому возможность реконструировать роли Шекспира-актёра вызывает скепсис. И всё-таки, как нам кажется, существует персонаж, в отношении которого гипотеза, что его играл сам автор, может быть не вовсе спекулятивной. Речь идёт о Времени в «Зимней сказке».

Нам ни разу не приходилось слышать, чтобы кто-либо из шекспиристов выдвигал это предположение. В качестве доказательной базы мы попробуем опереться на анализ монолога Времени в контексте театральности и иконографии барокко.

Отправным пунктом служит наблюдение, что фигура Времени использована в пьесе для своеобразного «извинения» перед зрителями за нестандартно длинный хронологический разрыв между действиями (“Impute it not a crime”)

Кто и кому может «вменить прегрешение» (impute a crime)? Ответ очевиден: зрители — автору, драматургу. Шекспир упреждает критику с позиции новых элитарных вкусов, требовавших «правдоподобия» в хронологии на сцене. Таким образом, монолог Времени содержит авторскую эстетическую декларацию. Мог ли её произносить со сцены сам Шекспир?

Персонификация Времени в западноевропейской иконографии — пожилой мужчина. В Англии он описывается как Father Time, «Старик-Время». Здесь и далее мы опираемся на классическую работу Эрвина Панофского «Этюды по иконологии», где этому персонажу посвящена отдельная глава. В ренессансной изобразительной традиции его атрибутами являются крылья и песочные часы. То и другое присутствует в тексте Шекспира: to use my wings; I turn my glass (glass = hourglass). Фигура Времени смешивалась с фигурой бога Сатурна, так что они могут рассматриваться как единый персонаж.

Хотя искусствоведами упоминается преимущественно обнажённый тип Сатурна-Времени, он был не единственным в иконографии Ренессанса. Существовали также разные типы одетого Сатурна (в хитоне, в современном

костюме, в фантастическом костюме). Многие из этих вариантов годились для сценического применения.

В культуре позднего Ренессанса и барокко Сатурн был амбивалентной фигурой: он ассоциировался с высокой интеллектуальной деятельностью и даже гением, но в то же время с «вялым, угрюмым темпераментом» (Э. Панофский) и недостатком доброты и великодушия. Устойчивой была также связь Сатурна с меланхолией, сквозной темой шекспировских пьес. Шекспир мог обладать достаточной самоиронией, чтобы явиться на сцене в образе Сатурна-Времени.

Maria V. Yeliferova

Did Shakespeare Act as Time in *Winter's Tale*?

A most interesting issue in Shakespeare's professional life is, which parts did he take in the performances of his own works? We know for sure that he was among the actors, as his name is included in the respective list and printed in the *First Folio*. On the other hand, all data concerning the actor Shakespeare is based on guesses, mostly arising from 18th-century hypotheses and speculations. Even the well-known anecdote of the role of Hamlet's father's Ghost first appeared in Nickolas Rowe's account as late as in 1709. Thus, it is not a very grateful occupation to reconstruct Shakespeare's work as an actor. Yet we have reasons to suppose that there is a part which Shakespeare must have acted out. These are the lines of Time in *Winter's Tale*.

There is no statement that we know of concerning this attribution. To support our hypothesis, we resort to analyzing Time's monologue as far as its staginess and Baroque visual arts go.

We proceed from the observation that Time comes out to the footlights to apologize to the audience for the huge chronological gap that is about to occur in Act II: "Impute it not a crime".

Who is the imputer then? Obviously, the spectators may address their grudge to the playwright. Shakespeare prevents such critique by voicing a new vision of life-likeness for the theatre. In this way, we can regard Time's monologue as a kind of esthetic creed by the play's author.

In Western European culture, Time was often impersonated as an old man, or 'Father Time' in England. We proceed from the fundamental work by Erwin Panofsky *Studies in Iconology*, where a whole chapter is devoted to this character. In Renaissance culture, this personage possesses such attributes as wings and an hourglass. Both are to be found in Shakespeare's work: to use my wings; I turn my glass (glass = hourglass). The figure of Time sometimes merged with Saturn.

Most art historians discuss images of naked Saturn, but Renaissance iconography included other images as well. He sometime wore a Greek chiton, contemporary European, or fantastic clothes. Many of these were attractive for staging.

In late Renaissance and Baroque, Saturn was quite ambivalent: a thinker of genius, yet “slack and somber in temper” (Panofsky), lacking kindness and generosity. Saturn was also associated with melancholy that Shakespeare’s plays often feature. In this case, Shakespeare’s striding the stage as Saturn the god of Time could be display of irony directed at his own work.

А. А. Ернджакян

Шекспир в Армении

Можно сколько угодно иронизировать по поводу того, что в Армении принято считать переводы шекспировских пьес на армянский лучшими в мире и считать Армению второй родиной величайшего драматурга всех времен и народов, но факт остается фактом — интерес к творчеству Шекспира среди литературоведов, переводчиков, деятелей театра и зрителей был и остается неизменным. Достаточно отметить, что первая большая шекспировская конференция состоялась в Ереване в 1943 году, в разгар Второй мировой войны.

На протяжении полутора веков — с середины позапрошлого столетия в шекспировских ролях блистали величайшие артисты армянской сцены. В историю армянского театра золотыми буквами вписано имя Сирануйш, переигравшей не только все женские роли шекспировского репертуара, но и завершившей свою творческую карьеру исполнением роли Гамлета. Отелло — блистательного Вагарма Папазяна помнит не только армянская публика, но поклонники театрального искусства во многих городах бывшего Союза.

Начало девяностых, революция, Карабахская война, долгие зимы без тепла и электричества парализовали Армению, а вместе с ней и ее театр. Но стоило ситуации немного стабилизироваться, как армянский театр вновь обратил свои взоры к Шекспиру.

Shakespeare in Armenia

One can speak ironically as much as he/she wishes about the fact that in Armenia it is usual to consider translations of Shakespeare's plays in Armenian to be the best in the world, as well as to consider Armenia to be the second motherland of the greatest playwright of all times and folks. But the fact remains — the interest to the creative works of Shakespeare among philologists, translators, people of theater and audiences has always been and remains constant. Suffice to note that the first major Shakespeare conference took place in Erevan in 1943, in full play of the Second World War.

Over a period of one and half century, since the middle of the 19th century greatest actors of the Armenian stage have been starring in Shakespearian roles. The name of Siranuysk — who played not only all female roles of the Shakespeare repertoire, but also finished her career with an impersonation of Prince Hamlet — is inscribed in the history of Armenian theater in golden letters. Not only the Armenian audience, but also admirers of theater arts in many towns and cities of the former Soviet Union remember Othello in the interpretation of brilliant actor Vagram Papazyan. The beginning of the 1990s, the revolution, the Nagorno-Karabakh war, long winters without heating and electricity immobilized Armenia and its theater as well. But as soon as the situation was slightly stabilized Armenian theater turned its eyes on Shakespeare again.

Н. В. Захаров

Шекспир в информационных проектах МосГУ*

Информационные проекты Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета являются перспективным направлением интеграции науки и системы высшего образования. Начиная с 2004 г. в Институте фундаментальных и прикладных исследований МосГУ реализуются несколько информационных проектов, направленных на решение актуальных научных и преподавательских задач. Среди них есть ряд проектов, в которых Шекспир и его наследие являются предметом специального рассмотрения: «Информационно-исследовательская база данных “Русский Шекспир”» (2005–2007 гг., научный руководитель Н. В. Захаров, проект РГНФ №05-04-12423В), «Информационный гуманитарный портал “Знание. Понимание. Умение”» (2006–2008 гг.,

* Доклад выполнен в рамках проекта «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия», создаваемого при поддержке РГНФ (грант 08-04-12128В.)

научный руководитель Вал. А. Луков, в преобразованном виде издание продолжается); «Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: Электронная энциклопедия» (научный руководитель Вл. А. Луков, проект РГНФ №09-04-12150в), «Электронное научное издание “В. Г. Белинский”» (научный руководитель Б. Н. Гайдин, проект РГНФ 09-04-12145в); «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия» (научный руководитель Н. В. Захаров, проект РГНФ №08-04-12128в). Предварительные итоги выполнения информационных проектов МосГУ были подведены в выступлениях с докладами на международных конференциях «Высшее образование для XXI века» (1–6-я конференции), «Шекспировские чтения» (2006–2008), на научных симпозиумах и семинарах «Шекспировские штудии» (2005–2010), «Тезаурусный анализ мировой культуры» (2005–2010), а с 2009 г. информация о проектах включается в работу международных шекспировских конференций и семинаров в США, Великобритании, других странах. Сложившийся научный коллектив ставит перед собой задачу создать сложную сеть гуманитарных проектов с широкой степенью вариативности, комбинированности, которая будет удержана от аморфности разработкой ряда гуманитарных констант, одной из центральных среди них будет величественная фигура Шекспира.

Nikolay V. Zakharov

Shakespeare in Information Projects of Moscow University for the Humanities**

Information projects of the Institute of Fundamental and Applied Studies of Moscow University for the Humanities are long-range trends of integration of science and the system of higher education. Since 2004 several information projects have been developed in the Institute. They are aimed at relevant scientific and teacher problems solution. Among them there are a number of projects where Shakespeare and his heritage are special subject matters: “Information and Research Database *Russian Shakespeare*” (research manager N. V. Zakharov, project was supported by Russian Scientific Fund for the Humanities, grant No 05-04-12423в); “Information Humanitarian Portal *Knowledge. Understanding. Skill*” (2006–2008, research manager Val. A. Lukov, the project is being carried on in a modified form); “French Literature from the Origins to the Beginning of the Newest Period: An Electronic Encyclopaedia” (research manager Vl. A. Lukov,

** The paper was presented within the framework of the project “The World of Shakespeare: An Electronic Encyclopaedia” that was being developed with the support of Russian Scientific Fund for the Humanities (grant 08-04-12128в.)

project is being supported by Russian Scientific Fund for the Humanities, grant No 09-04-12150B); “Electronic Scientific Publication *V. G. Belinsky*” (research manager B. N. Gaydin, project is being supported by Russian Scientific Fund for the Humanities, grant No 09-04-12145B); “The World of Shakespeare: An Electronic Encyclopaedia” (research manager N. V. Zakharov, project is being supported by Russian Scientific Fund for the Humanities, grant No 08-04-12128B). The preliminary results of the information projects’ implementation were summed in the reports on international conferences “Higher Education for the 21st Century” (1st–6th conferences), “Shakespeare Readings” (2006–2008), on scientific symposiums and seminars “Shakespeare Studies” (2005–2010), “Thesaurus Analysis of World Culture” (2005–2010). Since 2009 the information on the projects has been included in the work of international Shakespearean conferences and seminars in the USA, the Great Britain, and in other countries. The existing scientific crew allots a task to create a complex net of liberal projects with a wide degree of variation that will be deterred from stagnation by dint of a number of humanitarian constants’ elaboration. Among these constants there is a magnificent figure of Shakespeare.

Н. Н. Кадомцева

**Астрологические представления в драматургии Шекспира:
коммуникативный аспект**

В докладе М. Пейна на «Шекспировских чтениях — 2002» справедливо отмечено: «Шекспир неоднократно говорит о важности активного восприятия зрителя (или читателя в Сонетах) как о необходимом элементе, вызывающем его творчество к жизни. Его пьесы не являются закрытыми и самодостаточными».

Можно сказать, что спецификой шекспировской художественной реальности является то, что в ней заложена необходимость активно восприятия современным зрителем и читателем, для которых данный текст является близким, понятным, актуальным. Именно поэтому каждой эпохе нужен «свой» Шекспир. Появление таких, например, явлений, как 66-й сонет А. Шабуцкого или «Гамлет» В. Поплавского — яркое тому подтверждение.

В этом смысле очень ценный материал для переводческой и театральной интерпретаций Шекспира представляет слой образности, воплощающий астрологические представления английского Ренессанса в шекспировских текстах.

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

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

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

Natalia N. Kadomtseva

The Communicative Aspect of Astrological Notions in Shakespeare's Texts

In the report for “Shakespeare Readings — 2002” M. Payne quite rightly asserts, “Shakespeare repeatedly emphasizes the importance of participative imagination of the audience (or reader in the case of *The Sonnets*) in providing the necessary ingredient that brings his work to life”.

We can say that Shakespearian artistic reality has a very special feature: it has no existence without having been actively perceived by modern reader or viewer who feels it as modern and familiar. It is the very cause why every age in our country needs its “own” Shakespeare. Such phenomena as Sonnet 66, by A. Shabutsky and *Hamlet* in the translation of V. Poplavskiy confirm this idea.

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

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

- widely available, on the one hand, they have “elite” areas of astrological knowledge, on the other;
- they complement the contemporary scientific view of the world;
- the language of astrology is very conservative and the names of the base terms are not very different from ones in Shakespeare's time.

So, images and motives embodying astrological notions in Shakespeare's texts are very important for creation of the “participative imagination” of the modern audience of spectators or readers.

**«Что им Шекспир?»:
в поисках нашего пути к успеху в XXI веке**

В этой работе я пытаюсь дать обзор современной литературы о Шекспире и значение, которое она приобретает на фоне сегодняшних культурных и политических процессов. Исходя из материалистического подхода к явлениям культуры, я предлагаю изменить не только содержание нашей критики, но и сам метод, а также культурный контекст, с которым мы работаем. По словам Кэтрин Белси, «необходимо подвергать сомнению дискурс хотя бы для того, чтобы понять его скрытую суть, его чистый остаток, и, что еще важнее, различные интерпретации этого дискурса». В контексте глобальных перемен, экономического кризиса, идеологических конфликтов и нехватки ресурсов, мировому сообществу нужно разобраться в том, как шекспировское наследие содействует разрешению проблем культуры. Налицо необходимость задуматься о том, какие цели мы преследуем при анализе, толковании и адаптации произведений (и персонажей) Шекспира для современной публики.

Marcela Kostihová

**“What’s It to Shakespeare?”:
Catching Our Stride in the 21st Century**

In this contribution, I take a short survey of current Shakespeare scholarship to consider the implications of Shakespeare studies in the current social, cultural, and political moment. Grounding my argument firmly in the cultural materialist approach, I propose that we again stop to reconsider not only the content of what we do, but the method and even the cultural context of our intellectual contribution. As Catherine Belsey memorably noted, “We need to question discourse in order to identify not [only] its deeper meaning, its concealed residue, but what is at stake in this or that interpretation.” In a wider context of international upheaval, global economic crisis, ideological conflict, and resource scarcity, as a community we need to think through the ways in which Shakespeare’s cultural capital is used to further particular cultural agenda. Indeed, we need to think about how—and to what ends—we approach, handle, and reshape Shakespeare’s works and persona for our respective audiences.

**«Обесчещенная Лукреция» Келли Кимболл (2007):
нетривиальная женская реакция на поэму Шекспира**

Мой доклад посвящен литературным и театральным адаптациям поэмы «Обесчещенная Лукреция». Как правило, повествовательная поэзия Шекспира привлекает внимание исследователей в значительно меньшей степени, поскольку им импонирует образ Шекспира-драматурга с невероятным диапазоном переменчивости и открытости, благодаря чему его творчество постоянно хочется осовременить. От такого подхода «Лукреция» пострадала намного больше, чем «Венера и Адонис». Тем не менее, для современников-елизаветинцев Шекспир был в значительной степени обязан своей репутацией именно этой поэме. Мы рассматриваем несколько адаптаций этой поэмы — «Граф Нулин» А. С. Пушкина (1828), «Обесчещенная Лукреция» Андре Обей (1931), либретто Роналда Дункана для одноименной оперы Бенджамина Бриттена (1946) и книгу Келли Кимболл (2007) — и находим ответ на вопрос, почему бесчисленные толкования Шекспира в театре и в литературной критике не берут за основу его универсализм, а также не используют текст поэмы о Лукреции для поиска параллелей с современной нам действительностью.

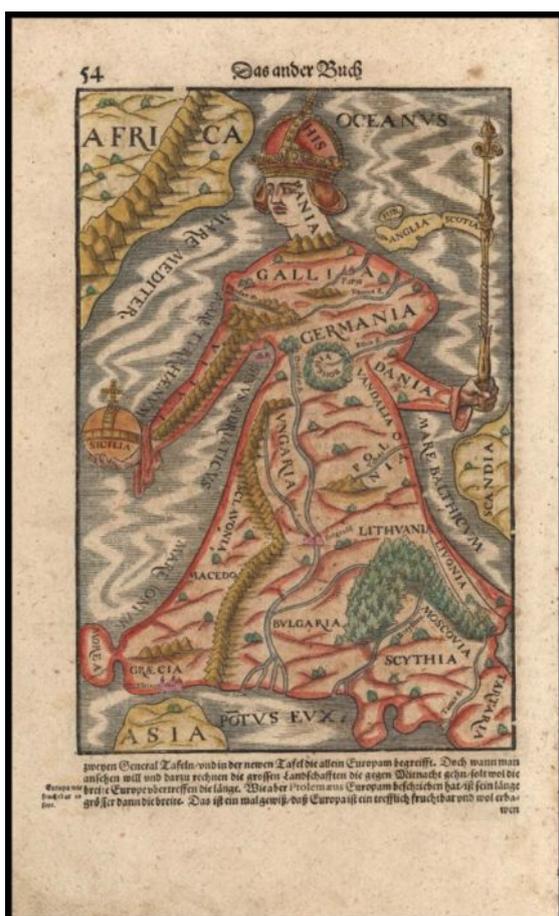
Krystyna Kujawinska-Courtney

**Callie Kimball's *Rape of Lucrece* (2007):
A Woman's Creative Response to Shakespeare's Poem**

The aim of my paper is to present the literary and dramaturgical appropriations of Shakespeare's *The Rape of Lucrece*. Though generally his non-dramatic works somehow escape the interest of writers, who capitalize on the concept of Shakespeare as the greatest potential of variability, indecidability and plurality, which evokes their desire to respond and frequently “perfect” him in an adaptative process, *The Rape of Lucrece* has suffered more than his other narrative poems. Since in the Elizabethan times its popularity greatly contributed to Shakespeare's reputation and fame, its current marginal status is disconcerting. Referring mainly to Alexander Pushkin's *Count Nulin* (pub. 1828), André Obey's *Le Viol de Lucrece* (1931), Benjamin Britten's *The Rape of Lucretia* (libretto: Roland Duncan, 1946) and Callie Kimball's *Shakespeare's “Rape of Lucrece”* (2007), I will attempt to answer the question why the panoply of critical, and theatrical interpretations and interpretations of Shakespeare's works do not make any use of the capitalization of his universality and *The Rape of Lucrece* is not used as an “excuse” to present our local contemporary concerns.

Картография и репрезентация географических открытий в английской поэзии конца XVI — начала XVII века

Вследствие эпохи Великих географических открытий, когда произошло изменение античной карты мира, и возник императив ее тщательного изучения с целью присвоения открытых земель, закон тождества, на котором покоилась антропоморфная связь между Микро- и Макрокосмом породил сомнение относительно непреложности античного медицинского и астрономического знания. И это позволило применить схему «открытие — исследование — описание — картографирование» в области медицины и астрономии (несовпадения в астрономии идеальных схем с реальными). Ранее казалось несущественным, что Гален переносит знания, полученные при анатомии собак на тело человека (по классификации Аристотеля оба — животные), но в 16 веке это стало поводом для исследования с целью уточнения «карты человеческого тела» и «карты звездного неба».



Так, у Д. Донна можно встретить наложение (уподобление) дискурса секса и дискурса открытия Нового Света в элегии «Путь любви» (*Love's Progress*). Основой для такой контаминации стала модель экспансии, завоевания и сохранения присутствия и покорения, представленная здесь в наложении на женское тело географических топонимов, по которым путешествует лирический герой. В стихотворении «Прощальная речь о слезах» (*A Valediction: of Weeping*) человеческие слезы становятся микромоделью, отражающегося в них мира, тем самым, угрожая затопить и сам мир, подобно водам всемирного Потопа.

В «Гимне Богу, моему Богу, с одра болезни» (*Hymn to God my God, in my Sickness*) Врачи, рассматривают, изучают тело больного как карту, и части тела так

же обозначены через географические названия. Больное тело умирающего человека так же приписывает распад и Макрокосму, в чем прослеживается порядок индуктивного исследования, но наблюдения сделанные относительно микрокосма переносятся по закону аналогии и на состояние

всего мира. Тело героя — карта и его душа, путешествуя по ней, получает направление Зюйд-вест. Южное направление означает жар, лихорадку, а западное — смерть. По древнегреческой традиции юго-запад ассоциировался со смертью, т. к. там находились Острова Блаженных. В этом направлении соединяется 3 контекста: аналитическое путешествие пальцев, взглядов врачей по телу больного; традиционное путешествие души в загробный мир (в данном случае путь пролегает через ее собственное тело-Землю) и кругосветное путешествие в сторону Нового Света в Новый Иерусалим, как центр и «пуп» Земли на хорографических изображениях.



В «Обращениях к Господу в час нужды и бедствий» (1623) Донна человек репрезентируется как часть континента-человечества¹. И в последнем случае происходит переписывание дискурса Церкви как Тела Христова в качестве континента как Тела Христова. Причем, это отождествление не является новаторством Донна, поскольку здесь зафиксирована техника переписывания, перевода визуального образа карты в

вербально-описательный поэтический концепт. В Средние века и эпоху Возрождения получила распространение традиция антропоморфных карт, изображавших весь мир или его часть в виде мужской или женской фигуры. Известны так же карты, которые соединяли хорографические традиции (вписанность человеческой фигуры, например, в карту Европы) с картографической точностью 16 века.

Концепты Донна в перечисленных поэтических текстах довольно точно воспроизводят маршрут путешествия из Старого Света в Новый, но «путешествующие» врачи и любовник прокладывают маршрут по реальному телу и столь пристальный аналитический взгляд на его наготу лишает тела сакрального статуса и дает власть над ним. Через дискурс исследования «тела как карты» происходит его узнавание/познание и подчинение

¹ “No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee.” — Donne J. Devotions upon Emergent Occasions. Meditation XVII.

любовником, наделенным абсолютной властью проникновения поэтом-анатомом и врачами, получившими власть над телом поэта и священника.

Тогда как в “Devotions” происходит явное возвращение к средневековой хорографической эпистеме и “Good Friday, 1613”, «Гимне Богу, моему Богу, с одра болезни» «Гимне Богу, моему Богу, с одра болезни» тело опять сакрализуется через умирание. В «Страстной Пятнице 1613. Уезжая на Запад» иерархия разворачивания дискурса Тела продолжается в образе распятого Христа, чьи руки в Страстную Пятницу выравнивают, «настраивают» разболтанные эллиптические траектории движения планет². И Бог, его сакральное тело, принесенное в жертву, обретает абсолютную антропоцентрическую власть над гелиоцентрической моделью мира. И здесь путешествующий лирический субъект репрезентируется как сбившийся с пути и потерявший свою власть исследователя/покорителя пространства. Иерархия тел — человека, человечества, земли, космоса, Христа — образует иерархию их смертей, но жертва божественного тела дарует надежду на их обновление и воскрешение.

Inna I. Lisovich

Cartography and Representation of Discoveries in Geography in the English Poetry of the Late 16th — Early 17th Century

In the period of the Great discoveries, when the ancient map of the world was being drastically changed, an imperative of close scrutiny of the map appeared with a view to appropriate the newly discovered lands. The law of identity that had ruled the antropomorphic link between Macrocosm and Microcosm, was now breeding doubt concerning how actually immutable ancient medical and astronomical knowledge was. This allowed the use of the “discovery — scrutiny — description — cartography” model in medicine and astronomy (with a certain discrepancy between the ideal models and reality).

Thus, John Donne overlaps discourses of sex and discovery of the New World in *Loves Progress*. This contamination is based on the model of expansion, conquest and maintaining presence, manifested physically in the overlay of toponyms all over a woman’s body. In *A Valediction: Of Weeping* tears serve as a micro-model of the world they reflect, thus threatening to drown the whole world, like the waters of the ancient flood.

Donne’s concepts in the abovementioned texts do quite correctly represent the journey from the Old World into the New, but the doctor and lover as “travelers” set their course across a real body, exercising a certain degree of power

² Магомедова И. И. Поэзия и вера в век астрономических открытий: «Страстная Пятница 1613 года. Уезжая на Запад» Д. Донна // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 125–157.

over it. Via the discourse of scrutiny of the “body map” the lover, anatomizing poet and doctor achieve recognition of the body and domination over it. In *Devotions* Donne clearly goes back to medieval chorographic epistheme, and in *Good Friday 1613* and *A Hymne to God in My Sickness* the body is once again sacralized by dying.

Вл. А. Луков

Неошекспиризм

В XX веке, уже после того, как Шекспир вошел в культурные тезаурусы многих народов не через посредников (когда носители этих культур широко использовали шекспиризацию или шекспиризм), а непосредственно (появились такие феномены, как «русский Шекспир», «немецкий Шекспир», «французский Шекспир» и т. д.), возникает новое явление, которое уместно определить как «неошекспиризм». «Новыми Шекспирами» нередко объявляются весьма далекие от великого драматурга писатели (П. Клодель, Ю. О’Нил, С. Беккет), что само по себе весьма симптоматично, неошекспиризм проявляется не только в драматургии, но и в театральном искусстве (например, в творчестве С. Г. Бирман, А. П. Кторова, М. П. Болдумана и др., нередко вне шекспировского репертуара), в балете («Спартак» А. И. Хачатуряна в постановке Ю. Н. Григоровича, особенно Марис Лиела в партии Красса), в опере («Роберто Деверо» Г. Доницетти в постановке Баварской государственной оперы, реж. Кристофор Лой, особенно Эдита Груберова в партии Елизаветы Тюдор и Альберт Шагидуллин в партии Ноттингема), в кино («Ромео + Джульетта», реж. Баз Лурман) и др. Обычно неошекспиризм далек от текстов и эпохи Шекспира. Не случайно в постановке оперы «Роберто Деверо» время Шекспира заменено на середину XX века, действие из дворца перенесено в офис, а в фильме Б. Лурмана, весьма спорном, в основном сохраненный текст трагедии Шекспира по-новому звучит в контексте современной Америки. Неошекспиризм, внешне удаляясь от Шекспира, в глубине ориентирован на шекспировский масштаб (уже не на шекспировское мировидение, как в классическом шекспиризме, а именно на масштабность этого мировидения, масштаб героев, страстей и т. д.). Представители неошекспиризма подчеркивают, что хотя наступили новые времена, шекспировское понимание жизни актуально.

Neo-Shakespeareanism

In the 20th century, as late as Shakespeare had already entered into thesauruses of many nations not through mediators (when the natives of these cultures used Shakespearisation and Shakespearianism), but directly (such phenomena as “Russian Shakespeare”, “German Shakespeare”, “French Shakespeare”, etc. appeared), a new phenomenon arose. It seems appropriate to define it as “neo-Shakespearism”. Quite often some writers remote from the great playwright (Paul Claudel, Eugene O'Neill, Samuel Beckett) are declared to be “new Shakespeares”. It is highly symptomatic per se, neo-Shakespearism appears not only in drama, but also in the theatrical art (for instance, in the creative works of S. G. Birman, A. P. Ktorov, M. P. Bolduman and others, not infrequently outside the Shakespeare repertoire), in ballet (A. I. Khachaturian *Spartacus* in Y. N. Grigorovich's staging, especially Maris Liepa in the role of Crassus), in opera (*Roberto Devereux* by G. Donizetti in the Bavarian State Opera's production, director Christopher Loy, especially Edit Gruberova as Elizabeth Tudor and Albert Shagidullin as Nottingham), in cinema (*Romeo + Juliet*, director Baz Luhrmann), and others. Usually neo-Shakespeareanism is distant from the texts and epoch of Shakespeare. It is not by chance that in the staging of the opera *Roberto Devereux* the time of Shakespeare is changed to the middle of the 20th century, and the action is taken from a castle to an office. And in the movie by B. Luhrmann, a quite controversial one, the essentially retained text of Shakespeare's play sounds modernized in the context of contemporary America. Neo-Shakespeareanism moving from Shakespeare is objectively oriented at the Shakespearean scope in its nature (already not on the Shakespearian world-view as in the classical Shakespeareanism, but namely on the immensity of this world-view, on the scale of his characters, their passions, etc.). Representatives of neo-Shakespeareanism emphasize that although new times have come, the Shakespearian understanding of life is of current interest.

Этнические характеристики в английских «книгах характеров» первой половины XVII века

«Книги характеров» — один из наиболее популярных жанров среди разных слоев английского общества первой половины XVII века, периода зарождения «сферы публичного» в ее современном состоянии. В этом смысле книги характеров можно сравнить с театром. Как на сцене, так и в книгах характеров репрезентация и восприятие идентичностей происходили наиболее активно и драматично.

Для сборников характеров этнические характеристики представляли чрезвычайно выгодный материал. Используя популярные в обществе этнические стереотипы и предрассудки, составители характеров могли иллюстрировать этими примерами, как происходит переход невидимой границы традиционного поведения и зарождается трансгрессия. Сатирический элемент характера как жанра обеспечивал нахождение трансгрессивных черт в любой форме идентичности — гендерной, профессиональной, этнической — оттеняя ими бестелесный взгляд автора, находящегося в пределах «приемлемого» и одновременно нигде.

Характеры, маркированные по этнической принадлежности — валлиец, шотландец — или частично по этническому принципу — повар-француз — существуют в пределах того же общества, что и остальные фигуры сборников. В некоторых случаях это означает, что характер «пересажен» в английское общество, где его черты проявляются наиболее контрастно и ярко (принцип незамечания того, насколько сам характер отличается от ожидаемой неуловимой «нормы», приближаясь к трансгрессивности).

Так, в «Характерах» Томаса Овербери “*Braggadoccio Welchman*” скрывает мужчину в себе, как жемчуг в раковине, под грудой забавных деталей — любовь к родословным, демонстративный местечковый патриотизм (*preferres Owen Glendower before any nine worthies, vouches Welch a pure and unconquered language* и т. д.) С учетом легендарно-валлийского происхождения Тюдоров этот патриотизм перестает быть забавной игрушкой и удачно вписывается в создающуюся в XVI–XVII веках британскую идентичность, которую Шекспир задним числом переносит в XV век в «Генрихе V». Одновременно валлиец, отпуская ехидный намек о «завоеванном» языке англичан, не хочет сознавать, что существует в культурном пространстве английского общества, которое мыслит себя отдельно от него. Автор предупреждает читателя держаться от валлийца подальше в день св. Давида, т. к. в этот день его самодовольство превосходит все пределы (*is without comparison*).

Так же амбивалентно положение французского повара. С одной стороны, все его искусство порождено войной и голодом, что ставит его на много низшую ступень по отношению к сытной и здоровой английской пище (предвосхищая известный хогартовский “Roast Beef of Old England”). С другой, повар нашел способ субверсии этого доминирования и стал — непонятно как — с учетом предлагаемой им пищи Адама и Навуходоносора — моден и популярен в Англии. Его французскость удачно встроена в его профессиональную карьеру, и сочетание этих элементов для него является способом саморепрезентации и потенциального доминирования.

Третьим примером может стать голландец — “A drunken Dutchman resident in England”. Наряду с традиционными насмешками над иммигрантами: бытовая неприхотливость “swarme like flies... six house-holds will live in a garret”, склонность к финансовым махинациям: “buy the fox-skinne for threepence, then sell the tayle for a shilling”, заметно, как собственная склонность к алкоголю толкает голландца на спекуляцию дешевым самогонном, спаивающим округу. (ср. популярные в XVIII веке обвинения шотландцев в проталкивании джина на английский рынок). Несмотря на свою относительную безвредность, этот «квартирмейстер у собственной жены» встраивается в английскую идентичность — почитает короля Генриха VIII за отчеканенные в его правление золотые соверены (субверсируя официальное почитание короля-реформатора и его образ в культурной памяти).

Таким образом, все подобные персонажи книг характеров появляются в пространстве, которое английская публичная сфера маркировала как «свое» в культурном смысле, встраиваясь в него и одновременно перекраивая и перемонтируя для достижения своих целей — выживания, подталкивания своего окружения «перейти границу», нарушить общепринятые негласные нормы). Используя этнические стереотипы, авторы характеров нивелируют и деконструируют их значимость, так как, в конечном счете, любой персонаж книги делает то же самое.

Vladimir S. Makarov

Ethnic Characteristics in Early Modern English Character Books

In the gestation period of the English public sphere, character books became a very popular venue for presenting, discussing and assessing identities. With their authors posing as the ironic eye tracking the progress of the characters from slight deviation to ridiculous transgression of accepted behavior styles, character books

became a very sly commentary on society obsessed with non-existent order, where the good are mostly devoid of particular behavior strategies and mostly descriptive.

In this context, ethnic characteristics gave the authors of character books an excellent opportunity of social commentary on how the English world is being infiltrated by all sorts of schemers and gain-seekers subverting the established order. Thus “a French cooke”, having learnt the art of surviving on grass and leaves, spreads the fad of continental dieting in England, gaining fame and money. A “drunke Dutchman leaving in England” keeps his habitual love of alcohol and gardening, but also poisons the neighborhood with his homemade booze and extols king Henry VIII for coining gold sovereigns (thus debasing historical memory of Henry as a reformer king). All the foreigners in character books live as part of English society, having forced their way into less than accepting social environment, which is always eager to remind the readers how really careful you have to be about a Welshman on St. David’s day. To survive, foreigners perceivably have to cross a certain boundary, transgress a certain vague unwritten rule, but as the character books show, that’s what every character ultimately does.

С. А. Макуренкова

**Что общего между имажинизмом и Имодженой:
о переводе пьесы «Цимбелин» В. Шершеневичем
(К столетию А. А. Аникста)**

*Во второй части натура Фауста
уже не представляет для читателя загадки.*

А. Аникст

(предисл. к «Фаусту» Гёте в пер. Б. Пастернака)

...И — мимо! Вы поздно поймёте...

Б. Пастернак

В докладе рассматривается текст перевода одной из поздних пьес У. Шекспира «Цимбелин», выполненный Вадимом Шершеневичем. Перевод В. Шершеневича мало известен в истории переводов У. Шекспира на русский язык. Это связано с тем, что для самого поэта обращение к наследию У. Шекспира носило особый характер. В докладе будут рассмотрены как общие, как и субъективные предпосылки создания перевода одной из поздних пьес У. Шекспира, а также будет предложено объяснение выбора именно этого текста в корпусе шекспировских пьес.

Работа над текстом у В. Шершеневича шла трудно, о чём свидетельствуют в том числе и его личные признания, и заняла много

времени. Текст появился в печати буквально накануне войны — летом 1941 года.

В. Шершеневич работал над переводом, будучи уже сложившимся поэтом. Он вошёл в историю русской литературы как один из активных участников группы имажинистов, куда наряду с ним входили Сергей Есенин, Александр Кусиков, Анатолий Мариенгоф. Путь, проделанный В. Шершеневичем от его ранних имажинистских стихов до перевода одной из сложных энигматических пьес У. Шекспира, традиционно относящихся к жанру пьес-сказок, достаточно полно отражает эволюцию его эстетических воззрений в целом. В докладе будут рассмотрены такие аспекты поэтики В. Шершеневича, как имажинистская «предметность» его лирики, «тяжёлое веселье» его слога, эстетика «театра для себя».

Svetlana A. Makurenkova

**The Points of Coincidence: Imaginism and Imogen
(Vadim Shershenevitch's Translation of *Cymbeline*)**

In memoriam of the centenary of A. A. Anikst

Vadim Shershenevitch is well known in early 20th-century Russian literature as a member of one of the poetic decadent groups, named imaginism, where he belonged among the active members together with Sergei Yesenin, Alexander Kusikov, and Anatolyi Marienghoff. His translation of *Cymbeline*, one of the latest enigmatic plays of William Shakespeare, together with *The Winter Tale* and *The Tempest* traditionally called “tales”, is much less known part of his poetic heritage. His work over the text of Shakespeare was rather labour-taking, according to his own words. It was published in 1941, just before WW2.

Vadim Shershenevitch approached the work on *Cymbeline* being already a professional poet. The poetics of the text vividly reveals the characteristic features of his style, such as imaginistic “objectivity”, “heavy joy”, the esthetics of “a theater for oneself”.

Vadim Shershenevitch's translation of *Cymbeline* gives a unique opportunity to analyze the concept of “Imagination” within the flow of two literatures.

Евангельская притча в «Гамлете»

В докладе анализируется значение одной из притч Царствия Небесного (Матфей, 13) для содержания шекспировской трагедии, а также выявляется новизна в трактовке Гамлетом этой евангельской притчи.

Natalia E. Mikeladze

Evangelic Parable in *Hamlet*

The present paper analyzes the importance of one of the parables of the Kingdom of Heaven (Mathew, 13) for Shakespeare's tragedy and reveals the novelty in Hamlet's interpretation of the parable.

Е. А. Первушина

Основная периодизация в истории переводческой рецепции сонетов Шекспира в России

Ставшая значимым итогом креативного диалога великих культур, русская шекспировская сонетиана оказалась выдающимся явлением отечественного переводческого искусства, деятели которого, реализуя онтологическую сущность своих творческих задач, творили феномен переводной литературы. Поэтому созидание переводческой сонетианы Шекспира в России стало сложным и бесконечно обновляемым творческим процессом, который невозможно свести к обретению и канонизации «правильного» и окончательного перевода «подлинного» Шекспира.

Как явление специфической по её художественной природе переводной литературы, русская сонетиана Шекспира имеет свою историю и свои принципы периодизации этой истории, определяемые на основе функционально-рецептивных подходов современного сравнительного литературоведения. Исследование художественных итогов ведущих переводческих стратегий и трансформирующих проекций позволило автору выделить четыре основных этапа в этой истории: 1) 1839–1890-е годы как время становления русской сонетианы Шекспира, когда главными достоинствами переводных сонетов были искренность и глубина лиризма, а в сонетном цикле акцентировались тема любви к женщине и образ Шекспира как любовного воздыхателя; 2) первые десятилетия XX столетия, когда произошло более активное освоение образно-поэтических основ шекспировского сонета и восприятие шекспировского сонетного свода не как

автобиографического романа, а как поэтической антологии, что концентрировало внимание на теме поэзии и образе Шекспира-поэта; 3) 1930-е — 1970-е годы, ставшие эпохой наиболее значительных и ярких достижений в истории отечественной рецепции сонетов Шекспира, когда предметом особого внимания стал вопрос о своеобразии трагизма шекспировских стихов, а главным достижением времени явилось органичное и последовательное осуществление переводческих стратегий, проецировавших сонеты Шекспира в художественно-стилевые традиции вершин мировой поэзии; 4) рубеж XX–XXI вв., отмеченный невиданным ростом синхронической переводной множественности, вызванной обострившимся ощущением незавершённости переводческого воссоздания русских сонетов Шекспира и усиленной постмодернистской устремлённостью к размыванию представлений о жанровых границах и законченности художественного произведения.

Elena A. Pervushina

Main Periods in the History of Translators' Reception of Shakespeare's Sonnets in Russia

As a relevant result of the creative dialogue between the two great cultures, the Russian Shakespeare sonnet collection has proved to be an outstanding phenomenon of Russian translation art. Russian artists created the phenomenon of translated literature by realizing the ontological nature of their creative objectives. That is why the creation of Shakespeare sonnet collection in Russia has become a complex and continually renewing creative process which cannot be reduced to getting and canonizing the “right” and perfect translation of “authentic” Shakespeare.

As a phenomenon of translated literature, specific in its creative nature, Russian Shakespeare sonnets have their history and principles of their history periodization, established on the basis of functional and receptive approaches of the current contrastive literature studies. The research into the results of the leading translation strategies and transforming projections made it possible for the author to single out four main phases in this history: 1) 1839–1890s — the early period of Russian Shakespeare sonnets, when sincerity and depth of lyricism were considered to be the main values of translated sonnets, with sonnet cycles focusing on the theme of love for a female and the image of Shakespeare as a loving admirer; 2) 1900–1920s when imagery and poetic nature of the Shakespeare sonnet was investigated vigorously and Shakespeare's sonnets were not interpreted as an autobiographical novel, but rather as a poetic anthology, which highlighted the

theme of poetry and the image of Shakespeare as a poet; 3) 1930–1970s — the period of the most significant and brightest achievements in the history of the Russian reception of Shakespeare sonnets when attention was focused on the specifics of tragedy expressed in Shakespeare’s poems, and the main achievement of the period was a comprehensive and consecutive pursuing of translation strategies projecting Shakespeare’s sonnets onto the stylistic traditions of the top of the world poetry; 4) the turn of the 20th and 21st centuries, characterized by an unprecedented increase of the simultaneous translation multiplicity caused by the keen sense of incompleteness of Shakespeare sonnets in Russian translations as well as intensified post-modern strive for blurring genre restrictions and perfection.

И. В. Пешков

Автор «Гамлета» оставил свою подпись

Будучи вынужденным в течение 10 лет в качестве переводчика «Гамлета» иметь дело с первоисточниками шекспировских произведений, автор доклада глубоко погрузился в знаменитое «Первое Фолио» (1623) и неожиданно обнаружил в этой книге систему подписей, однозначно указывающую на подлинное имя автора этого драматического канона. Рассмотрение «Второго Фолио» (1632) подтвердило данные, полученные из первого собрания драматических произведений Шекспира, имени, которое в свете вышеприведенных исследований, приходится признать псевдонимом Эдуарда де Вера, 17-го графа Оксфорда.

Igor V. Peshkov

Hamlet Was Signed by Its Author

Translating *Hamlet* (which took me 10 years), I could not but resort to the *First Folio* (1623), and this revealed a system of name ciphers that definitely points to the identity of the author of the Shakespeare canon. Subsequent analysis of the *Second Folio* (1632) confirmed these findings. The only conclusion we can make basing on these is that the author of this body of dramatic works was Edward de Vere, 17th Earl of Oxford.

Форма и деформация в элегиях Джона Донна

В элегиях Донна осуществляется сдвиг эпох, зарождается новый язык любовной поэзии, формирование которого завершается в «Песнях и песенках». Важную роль в этом процессе играет подражание римской элегии. Донн заимствует у Овидия особый тип лирического героя — оратора, рассчитывающего на определенный эффект. Однако совершенная форма овидиевой элегии подвергается в поэзии Донна серьезной деформации. Думается, в овидиевой элегии для Донна важно само обращение к декламационному стилю, ориентация на ораторское искусство определенного типа. Об этом говорит его стремление «бесконечно продолжать период», пристрастие к череде эффектных метафор, «игре все новых и новых поворотов мысли» (Т. С. Элиот), восходящие к той риторической традиции, к которой принадлежал Овидий. Но в целом Донн ориентируется на другое направление в истории декламационного стиля. По мысли британского ученого-классика Джона Херингтона, выразительное «я», «первое лицо», является доминирующим элементом прозы Сенеки. С именем Сенеки связано течение мысли, известное как антицицеронианство. В начале 1590-х годов стиль прозы Сенеки вполне мог стать модным образцом для подражания в контroversиях начинающих юристов Иннс-оф-Корт. Отношения «я — ты», столь важные для прозы Сенеки, являются определяющими и в элегиях Донна. Именно они создают актуальность «данной ситуации», текущего момента, которая резко отличает любовную лирику Донна от вневременного мира петраркистской любовной поэзии и от поэзии Овидия. М. Кролл также выделял «живое и острое запечатление индивидуального опыта» и «запечатление в слове процесса обретения истины» как основные качества сенекианского стиля. В элегиях Донна сталкивается «средневековая любовь к риторике» с антицицеронианским индивидуальным началом, апеллирующим к живому функционированию мысли.

Olga I. Polovinkina

Form and Deformation in Donne's *Elegies*

In the *Elegies* John Donne invents a new poetic language which is presented in full blossom in his *Songs and Sonnets*. The important factor is his imitation of the Ovidian elegy. Donne takes from Ovid his elegiac persona, an orator, "omniscient speaker". But the perfect form of the Ovidian elegy is deformed in Donne's *Elegies*. The fact is that Donne imitates the declamatory style as such. His

“boundless running on”, his gorgeous metaphors, his play of thought are of the same nature as Ovid’s elegiac style. But in general another type of declamation defines the poetic form of Donne’s *Elegies*. J. Herrington writes of *ego*, “impromptu speaker” as the main element of Seneca’s prose. The anti-Ciceronian tendencies in 16th-century culture are antecedent to Seneca. In the beginning of the 1590s, the style of Senecan prose was probably imitated by the orators of the Inns of Court. “*Ego — tibi*” relations, very prominent in Senecan prose, have crucial importance for Donne’s *Elegies*. The actual situation, the present moment of the poems is the consequence of these relations. M. Croll also spoke of “a vivid and acute portrayal of individual experience” and of “portrayal of the process of acquiring the truth” as of traits that mark Senecan style. In Donne’s *Elegies* the medieval love of rhetoric and the anti-Ciceronian involvement with the process of thinking are combined.

В. Р. Поплавский

Сюжет о Гамлете в трагедии С. Висковатова

В своём «Гамлете» (1810) драматург С. Висковатов допустил следующие принципиальные отступления от сюжета шекспировской трагедии:

1) призрак убитого отца Гамлета является сразу непосредственно самому Гамлету;

2) призрак требует от Гамлета отомстить не только Клавдию, но и Гертруде;

3) призрак не просто рассказывает о том, как тяжело приходится ему в загробном мире искупать земные грехи, а испытывает видимые мучения (его грызёт змея), и освободить его от этих мучений может только Гамлет, если отомстит убийцам;

4) Гертруда является участницей убийства своего супруга — убийства, задуманного, судя по всему, Клавдием, но осуществлённого ею собственноручно;

5) Офелия — дочь Клавдия, а не Полония;

6) два вышеозначенных обстоятельства мотивированно осложняют Гамлету задачу мести: он должен убить отца своей возлюбленной и собственную мать;

7) Клавдий не приходится родным братом отцу Гамлета, хотя и состоит с ним в достаточно близком родстве;

8) Клавдий не женат на Гертруде, хотя они и состоят в любовной связи (она отказывается вступить с ним в брак);

9) роман Клавдия с Гертрудой возник ещё до убийства законного правителя и явился непосредственной причиной этого убийства, поскольку царь узнал об отношениях своей жены со своим «ближайшим сродником»;

10) Гамлет является основным претендентом на трон, но не спешит занять его;

11) в сцене объяснения Гамлета с Гертрудой призрак появляется не для того, чтобы защитить Гертруду от Гамлета (как у Шекспира), а, наоборот, чтобы вновь подстрекнуть его к убийству королевы;

12) Гертруда с первого появления на сцене испытывает муки совести и ищет способ искупить свою вину; в результате она приходит к осознанию необходимости публичного покаяния и призывает к нему Клавдия;

13) Клавдий, стремясь избежать разоблачения, сознательно (а не случайно, как у Шекспира) убивает Гертруду;

14) в финале Гамлет и Офелия, испытавшие сильнейшее потрясение, тем не менее, остаются в живых.

Все эти расхождения с Шекспиром свидетельствуют о стремлении российского драматурга остаться в русле шекспировского замысла и при этом прояснить мотивировки, чтобы устранить неясности в поведении персонажей.

Vitaliy R. Poplavskiy

The Story of Hamlet in S. Viskovatov's Tragedy

In his *Hamlet* (1810) Stepan Viskovatov departs from Shakespeare's version:

1) the Ghost appears only before Hamlet;
2) the Ghost calls for revenge not only on Claudius but on Gertrude as well;
3) the Ghost not simply speaks of his sufferings in the other world, he is being devoured by a snake and Hamlet clearly sees this; he can save his father if he revenges on murderers;

4) the murder was committed by Gertrude but planned by Claudius;

5) Ophelia is Claudius' daughter, not Polonius';

6) this naturally makes Hamlet's task of revenge extremely difficult as he has to murder his mother and his beloved's father;

7) although related to, Claudius is not Hamlet's father's brother;

8) Claudius and Gertrude have a love affair but are not married to each other (she refuses to marry him);

9) their love affair developed before Hamlet's father's death and was the genuine reason of the murder because the King had found out about his wife's infidelity;

10) by the start of the play Hamlet is the heir apparent to the throne but he doesn't care about it;

11) when Hamlet emotionally lectures Gertrude the Ghost appears not to defend Gertrude from Hamlet but to instigate him to murder her;

12) from the very first appearance Gertrude is conscience-stricken and wants to atone for her sins; she feels the need to publicly repent her sins and calls Claudius to do so;

13) fearing accusation, Claudius knowingly kills Gertrude;

14) in the end Hamlet and Ophelia remain alive.

All of these discrepancies attest to the playwright's wish to use Shakespeare's message in order to make characters' actual intentions clear.

И. С. Приходько

«Буря»: шекспировские автореминисценции

«Буря» занимает особое место в драматургическом наследии Шекспира. Это его последняя представленная публике драма, однако ею открывается Первое фолио, что свидетельствует об огромном значении, какое придавали ей издатели. Видимо, не только потому, что это своего рода духовное завещание Шекспира, притча о человеке-творце, овладевшем через книжное знание тайнами природы, обретшего способность управлять миром духов и людей, притча о свободе и милосердии. Думается также, что эта драма была итогом, синтезировавшим богатый опыт познания человека художником, рассыпанный во множестве других драм. При всем ее уникальном своеобразии, «Буря» вобрала в себя многое из ранее сделанного, и не только в жанровом отношении (И. Рацкий). Связи гораздо более объемные: в образах и сюжетных ситуациях, в построении сцен и диалогов, в поэтике текста. В докладе предполагается остановить внимание на связях этой романтической драмы и романтической комедии «Как вам это понравится», в частности, — на соотнесенности Просперо и Жака Меланхолика.

Irina S. Prikhodko

Shakespeare's Autoreminiscences in *The Tempest*

The Tempest occupies a special place in the dramatic heritage of Shakespeare. Being final this drama opens The First Folio, which is a sign of the ultimate importance granted to it by the editors. Presumably, it is not only Shakespeare's last spiritual will, a parable about the creative power of Man who,

through the book knowledge, has obtained the secrets of nature and the ability to govern the world of spirits and mankind, a parable of freedom and mercy. This drama is a kind of synthesis of the artist's rich experience in exploring the human nature, dispersed in numerous other plays. Despite its uniqueness, *The Tempest* has absorbed much from Shakespeare's earlier comedies and tragedies, and not only in the genre respect, observed by I. Ratsky. The ties are much more voluminous, explicated in images and plot situations, in constructing scenes and dialogues, in textual poetics. In my paper I offer a more detailed analysis of the links between this romantic play and the romantic comedy *As You Like It* with the emphasis on the relations of Prospero and Jaques the Melancholy.

В. А. Рогатин

Диалог Бена Джонсона с Шекспиром о Венеции

Венеция десятки раз становилась местом действия англоязычных пьес и романов. Среди наиболее памятных имен можно назвать Чосера, Шекспира, Байрона, Купера и Г. Джеймса. Трагедия Шекспира и комедия Джонсона настолько близки друг другу по времени и среде создания и ряду совпадающих обстоятельств, что естественен интерес к трактовке в каждом из текстов общих или близких тем.

Среди них — общественная мораль: и Шекспир, и Джонсон изображают Венецию как «Адриатическую блудницу», развращенную богатством и успехом. Это отражается и на поведении молодых людей: в обеих пьесах среди действующих лиц есть куртизанки. Справедливость: сила традиций такова, что закон становится сильнейшим тираном для индивидуума. Обман как оружие: им владеет Яго, но его же с удовольствием используют Вольпоне и Моска. Отношение к чужакам-иностранцам: подозрительность, смешанная с необходимостью их использовать «для блага республики». Деньги: их накапливает для собственного удовольствия Вольпоне, их же прежде всего ценит Яго в своей дружбе с Родериго.

И все же в центральной теме трагедии Шекспира были сильны некоторые романтические элементы, с которыми Бен Джонсон скрыто спорил в своей комедии. Это, прежде всего, наивная попытка достойного человека построить свое счастье. Для Бонарио и Челии такие иллюзии невозможны, поскольку они сами плоть от плоти своих отцов и являются частью общественного механизма. Если манипулятор Яго представлен как гений зла, распаляющий себя на злодеяния перечислением обид, которые нанесла ему жизнь, то махинаторы у Джонсона наслаждаются властью над душами сограждан. В связи с этим интересен образ властей, создающийся у

Шекспира полифонией голосов Дожа, Брабанцио и других сенаторов, Грациано и Лодовико. Голоса «адвокатов», столкнувшихся с аферой Вольпоне, сливаются в один хор.

Vladimir A. Rogatin

Ben Jonson's Response to Shakespeare's View of Venice

English and U.S. fiction and drama have dealt with Venetian settings for as long as the city exists. Some of the most memorable output was contributed by Chaucer, Shakespeare, Byron, F. Cooper and H. James. However, two classics are so close in their media, location and topics that one cannot but draw parallels.

Public morals: as the “whore of the Adriatic”, Venice offers satirist a relish: it is a seat of vice fed with affluence and dishonest practices. By the way, both plays present courtesans. Enforcement of justice: being so rigid, the law becomes a burden rather than a regulator. Deception: “honest Iago” handles it best of all, but Volpone and Mosca enjoy going through with their fraud. These two are taking advantage of their fellow-citizens' weaknesses: gullibility and lust for money. Treatment of aliens: another race representative or foreign traveler may undermine “the State”. Wealth: Volpone needs it for power over dupes, and Iago values his gullible friend Roderigo exactly for his money.

Shakespeare certainly required a certain strategy of idealization in the tragedy, and Ben Jonson could not but draw a sneer in his comedy. He shows that it is naïve for an honest man to proper. Bonario and Celia only escape trouble by chance, and still they are in one boat with their corrupt relatives. Iago was presented as a monstrous genius, playing around with people and opinions, while Jonsons frauds enjoy acting and getting their ways. In Shakespeare's play, the powers are individualized (the Doge, senator Brabantio and others), while Jonson's Venice is governed by greedy “Avocatori”, all of them alike and impersonal.

Н. В. Сапрыгина

Шекспир в украинских переводах

Русский язык распространён на Украине, и украинцы имеют возможность читать Шекспира в русских переводах и смотреть пьесы Шекспира на русском языке. Тем не менее, большая часть пьес Шекспира переведена на украинский, а наиболее известные пьесы существуют в нескольких вариантах. Имеются 84 перевода шекспировских пьес на украинский язык, выполненные 41 переводчиком. Существуют 13 переводов «Гамлета». Лучший из них выполнил Григорий Кочур. Имеются 5 переводов

«Отелло», 4 перевода «Короля Лира», «Макбета», «Укрощения строптивой», «Много шума из ничего», «Виндзорских насмешниц». Существует 6 полных переводов сонетов Шекспира, но только переводы Дмитра Паламарчука и Дмитра Павличка производят впечатление высокого поэтического мастерства.

Существовали официальные заказы на переводы шекспировских пьес, но в основном переводы выполнялись энтузиастами. Значительная часть переводчиков были деятелями театра — режиссёрами, актёрами. Некоторые переводчики оказывались в оппозиции к власти.

В постсоветскую эпоху из-за ослабления требований цензуры появляются и слабые переводы. Советская школа перевода придерживалась строгих правил, в числе которых научное изучение оригинала, точность, сохранение образной системы и построение текста, вызывающее впечатление, сходное с впечатлением от оригинала. Переводы, возникшие в русле этой школы, это переводы Максима Рыльского, Григория Кочура, Ирины Стешенко, Мыколы Бажана, которые публикуются в современных академических изданиях.

Nina V. Saprygina

Shakespeare in Ukrainian Translations

The Russian language is widely used in Ukraine, so Ukrainians read Shakespeare and see Shakespeare's plays in Russian. However, the majority of Shakespeare's plays have been translated into Ukrainian, and the most famous of them exist in many variants. There are 84 translations of Shakespeare's plays in Ukrainian produced by 41 translators. There are 13 translations of *Hamlet*; the best one is by Hrygori Kochur. There are 5 translations of *Othello*, 4 translations of *King Lear*, *Macbeth*, *The Taming of the Shrew*, *Much Ado about Nothing*, *The Merry Wives of Windsor*. There are 6 complete translations of Shakespeare's sonnets, but only translations by Dmitro Palamarchuk and Dmitro Pavlychko, the members of the Soviet translation school, show a high level of poetic skill.

There were official orders for translations of Shakespeare's plays, but the majority of the translations were made by enthusiasts. Quite a few of the translators were people connected with the theatre — directors or actors. Some of the translators came to oppose the official authorities, joining the opposition.

In the post-Soviet era, when censorship slackened, poor-quality translations also appeared. The Soviet translational school had imposed strict rules, among close study of the original, accuracy, preservation of image system and the construction of the text which can impress the reader close to the original. There

are translations by Maxym Rylsky, Hrygori Kochur, Irina Steshenko, Mykola Bazhan, which are republished in the new academic editions.

Н. А. Смирнова

**Гамлет века джаза и дирижаблей
(Борис Поплавский: особенности рецепции шекспировского образа)**

В истории русской рецепции шекспировского наследия одна из ведущих ролей, несомненно, принадлежит поэзии. Гамлетовский метатекст, созданный поэтами первой половины двадцатого столетия, по праву может быть назван беспрецедентным. Гамлет Блока, Ходасевича, Есенина, Цветаевой, Г. Иванова, Пастернака, Ахматовой, Маяковского, *зная силу слов, встает и говорит векам, истории и мирозданию*. В этом контексте особое внимание привлекает принц Датский Бориса Поплавского, которого, думается, можно назвать *Гамлетом века джаза*, исполняющего на *тромбоне* вариации на тему — *«Несбыточные сны земли»*.

Гамлет Поплавского говорит *устами усталости*, поскольку и днем и ночью его преследуют *одни и те же сны: все прошло, все устало быть*. Он живет под *местами обвалившимся небом*, находя подобие *оловянного покоя* в фантазмагориях бытия, часто разворачивающихся в буквально репрезентируемом пространстве метафоры *дно жизни*. Ручей, река, пруд, море — части единого *подводного царства* Поплавского, на поверку столь неотличимого от *мюзик-холлов*, захлестываемых дергаными ритмами *джаз-бандов*, и улиц *суетно-суетящихся городов*, огражденных *частоколом труб*. Ад уже давно стал фактом повседневности, ее явной сутью. Более того: он услужливо доставит вас в свои пределы на обычном городском трамвае. И все же у человека Поплавского остается возможность очищения, почти гигиеническая, — *очиститься мятою сна*. Пусть на время, но все же: ведь сон, слава Богу, еще способен *гулять безвозмездно, беспечно, бесправно, беззащитно*.

Неким смысловым фокусом шекспировской интерпретации Бориса Поплавского становится своеобразный *сновидческий практикум* Гамлета века джаза и дирижаблей: поэт погружает его в смертный сон, тот самый, которого так страшится принц Датский, и показывает, *что* может в нем присниться, насколько он разнится от жизни в яви. И в этом сне, *длящемся* века, *стареющий* Гамлет, наконец, *познает свою свободу* — свободу преодоления бытия *грезой, навью*, для которой, вопреки жизни *грязной* и ненужной, по-прежнему существуют *чистые звуки чистой ночи*.

**Hamlet for the Age of Jazz and Airships
(Boris Poplavsky's Vision of Shakespeare)**

The history of Russian reception of Shakespeare is notable for its distinct lyrical bias. The interpretation of Hamlet in Russian poetry of the first part of the 20th century may be called unique. The *Hamlets* of Block, Khodasevich, Yesenin, Tsvetaeva, G. Ivanov, Pasternak, Akhmatova, Mayakovsky realize the power of the Word and address *ages, history and universe*. The Prince of Denmark by Boris Poplavskiy in this context calls special attention. He is doubtlessly Hamlet living in the thundering and nervous *jazz century*. His instrument is the *trombone*, his theme is time that is *out of joint*, his variations are *illusory and elusive dreams of the Earth*.

Poplavsky's Hamlet is quite fatigued, which is reflected in his speech — *weary, languid and exhausted*. His days are also *joint-labourers of nights* haunted by inevitable nightmares: *all's gone, everything is tired of living*. He lives under the *partly ruined heaven*, finding a kind of *a stannic calm* in the phantasmagoria of being. The poet's metaphor *the bottom of life* takes the form of the existing in *some under-water kingdom* which is hard to tell from modern music halls with their atmosphere of twitching and nervous rhythm of *jazz* as well as from the urban everyday life — hectic and fussy. Hell in Poplavsky's verse has become a hallmark of modernity, its core and matter: it can even provide you with different modern conveniences, *tram*, for example. And yet Poplavskiy gives man an opportunity of purification but in a somewhat sanitary way— *to pure oneself with the mint of night dream*: dream is still a rare chance *to walk gratuitously and carelessly*.

Analyzing Poplavsky's interpretation of Shakespeare we can see that the very center of it is some *practice of dreaming for Hamlet of the jazz and airship age*. The poet plunges him into the mortal dream so unbearable for the Danish Prince, and shows *what dreams may come in that sleep of death*. In this age-long sleep Poplavsky's ageing Hamlet realizes that the essence of freedom lies in controlling reality with *day-dreams, poetic license*, and creativeness. There, despite the *foul* condition of human life, are still to be found *pure nights and clear sounds*.

G. A. Сокур

Письма с фронта

Архив А. А. Аникста, хранящийся в РГАЛИ, пока недоступен, но в архиве А. К. Дживелегова хранятся 4 фронтовых письма Александра

Абрамовича, дающие возможность ощутить масштаб его личности в сокровенных беседах с Вергилием, как он его называет.

«Каждый день приходится видеть столько жестокости, бесчеловечности, низости, что бывают моменты, когда понимаешь мнение Свифта о роде человеческом. Но это только — моменты, понять это я могу лишь абстрактно. Потому что над всеми ужасами войны всё-таки господствует ясно видимый мне идеал гуманности».

«Дорогой Алексей Карпович! Вас не удивит, что я выкинул из своей маловместимой походной сумки кое-какое барахло, чтобы [...] всегда иметь с собой «Короля Лира», «Прикованного Прометея», томик Пушкина и книжечку английских баллад. «Гамлет» у меня миниатюрный, карманный и с ним я ни на миг не расстаюсь, т. к. раздеваться приходится очень редко».

«Недавно я собрал вокруг себя несколько комсомольцев и прочитал им трагедию Эсхила. Конечно, они никогда не слышали этого имени [...]. Я коротенько рассказал им об Элладе. [...] они были так захвачены, что не разрешали пауз для того, чтобы я мог покурить. Они горячо сочувствовали Прометею, которого они восприняли как-то очень по-современному. Зевс им явно представлялся как олимпийский Гитлер, а его приспешники — фашистами. [...] Видите, как актуален оказался Эсхил. [...]

Разве этот маленький факт не многозначителен? Мне он ясно говорит о том, что мы боремся не только за нашу землю, за наш народ, за нашу культуру, но за всю мировую культуру. [...]

Если доведётся мне когда-нибудь вещать ещё с кафедры, то — ох, сколько у меня будет неприятностей. Самое скромное обвинение будет — в «идеализме».

Galina A. Sokur

Letters from the Frontline

The archive of A. A. Anikst at the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) is not available yet, but the archive of A. K. Dzhivelegov contains 4 letters written by Alexander Abramovitch from the frontline. They allow us to feel the scale of his personality in intimate conversations with Virgil, as he calls him.

“Every day one has to see so much cruelty, brutality, meanness that there are moments when I understand Swift’s opinion of humankind. But these are only a few moments, I can apprehend this only abstractly. Because above all the terrors of war there I can clearly see the ideal of humanity”.

“Dear Alexei Karpovitch! You won’t be surprised to know that I threw some things out of my tiny marching beg to [...] make room for *King Lear*, *Prometheus*

Bound, a volume by Pushkin and a book of English ballads. My book of *Hamlet* is a miniature pocket-size one and I never part with it as we undress very seldom”.

“Recently I gathered several Komsomol members around me to read them the tragedy by Aeschylus. Of course they have never heard this name [...]. I told them briefly about Ellas [...] they were so excited that did not let me stop for a smoke. They felt deep sympathy for Prometheus, whom they saw in a very modern way. They saw Zeus as an Olympic Hitler, and his henchmen as fascists [...]. So you can see how modern Aeschylus is [...].

Isn't this small fact meaningful? To me it is a clear sign that we fight not only for our land, our people, our culture, but also for all the universal culture. [...]

If I ever get a chance to speak from the rostrum again, so many problems will wait for me. The smallest accusation will be — “idealism”.

Г. М. Темкина

Сонеты У. Шекспира на школьном уроке (из опыта работы в гимназии № 24 г. Калуги)

Создание у школьников картины единого культурного пространства, взаимного влияния литератур разных народов является одной из задач курса «Английская и американская литература» в 10–11 классах.

Эпоха Ренессанса известна ученикам из курса истории, но им больше известно о Возрождении в изобразительном искусстве и архитектуре. Поэтому, начиная изучать английскую литературу этого периода, необходимо прежде обратиться к литературе родины Возрождения Италии.

Изучение сонетов У. Шекспира обычно начинается с истории сонета, поэтому обязательно говорим с учениками о появлении этой поэтической формы в Италии, о Данте и Петрарке.

Поэтическому творчеству Петрарки во многом обязаны многие поэты Возрождения, в том числе и У. Шекспир. К этому моменту ученики уже знакомы с сонетной формой и с английскими предшественниками У. Шекспира в этом жанре: Филиппом Сидни и Эдмундом Спенсером.

Переходя к изучению сонетов У. Шекспира, ученики уже достаточно знакомы с сонетом как с поэтической формой. Читая и анализируя сонеты (на русском и английском языках), ученики знакомятся с темами сонетного цикла, с его героями: прекрасным знатным другом поэта, смуглой дамой, с самим поэтом. Их взаимоотношения никогда не оставляют школьников равнодушными.

Особое внимание при изучении сонетов уделяется тому, насколько сонет Шекспира отличается от сонетов его предшественников. Идеальная

прекрасная женщина Петрарки, Сидни, Спенсера, златокудрая, голубоглазая, белолицая богиня, уступает место шекспировскому образу дамы, который очень далек от идеального.

Шекспир настолько реалистичен в её изображении, что совершенно лишает её всех признаков идеальной женщины. 130 сонет всегда вызывает интерес учащихся ироничным реализмом описания «смуглой дамы», они учатся ценить не только внешнее, стараются анализировать природу чувства. Именно этот сонет ученики чаще всего учат наизусть, когда им дается такое задание. Итоговой работой после изучения творчества У. Шекспира является эссе “My Shakespeare”.

Galina M. Temkina

**Sonnets of W. Shakespeare in Classroom
(Teaching Experience in Gymnasium No 24, Kaluga, Russia)**

One of the aims of English Literature as a school subject is to provide cross-cultural interconnections.

The Renaissance is known to students from the history course, though mostly in the field of fine arts and architecture. That's at first it is necessary to resort to Italian Renaissance literature.

Before students begin reading sonnets by W. Shakespeare, they speak about Dante and Petrarch, and the Italian sonnet form. Then, a few English sonnets by Phillip Sidney and Edmund Spenser are read and analyzed.

So, when students begin discussing W. Shakespeare sonnets they are acquainted with the sonnet as a poetic form, and its development in the Renaissance. Students read sonnets both in the English originals and in Russian, learn about their three main characters: the author (the poet), his friend and the Dark Lady. Their relations and feelings never leave the students indifferent.

Special attention while studying is paid to the innovation that W. Shakespeare brought into the sonnet: the Dark Lady who is far from being an ideal person takes the place of an ideal woman in the sonnets of Shakespeare's predecessors.

Sonnet 130, with its ironic realism, is especially popular among students, they like to learn it by heart and recite. Reading the sonnets students learn to analyze the nature of human feelings. While finishing their work on the Sonnets, students usually write an essay “My Shakespeare”, where they speak about the sonnets and impressions they produced on them.

Рецепция трагедий У. Шекспира в творчестве Ю. Олеши

Доклад посвящен анализу рецепции трагедий «Гамлет» и «Отелло» в романе «Зависть» и пьесах Ю. Олеши, который сопрягает толковательные концепции шекспировских трагедий начала XX века и собственное понимание творчества Шекспира.

Alexandra N. Ushakova

Reception of W. Shakespeare's Tragedies in Y. Olesha's Creative Works

The paper consists in analysis of the reception of *Hamlet* and *Othello* in the novel *Envy* and plays by Y. Olesha, who takes the conception of the first quarter of the 20th century and his own understanding of Shakespeare's creative work into consideration.

В. С. Флорова

«Сонеты» Шекспира: проблема целостности

Рубеж XX–XXI веков ознаменовал новую стадию в развитии шекспироведения: постмодернистскую и постструктуралистическую. «Сонеты» Шекспира с их «разбитым» нарративом как будто сами побуждают воспринимать их как самодостаточную свободную структуру, которая, благодаря собственной многозначности, может быть как угодно перестроена и интерпретирована читателем, причём ни одно построение и интерпретация (даже авторское) не могут претендовать на истинность. Недавние работы М. де Грация, Х. Даброу, Д. Шалквика и др. последовательно ведут к деконструкции целостности «Сонетов»: оппозиция «означающее — означаемое» распадается и шекспировская лирика перестаёт быть наличным содержанием, превращаясь, в соответствии с идеями Деррида, в знак «неналичия», в «след», свидетельствующий лишь о том, что некое содержание присутствовало. Так, Д. Шалквик удачно сравнивает сонеты с серией разрозненных снимков: нам неизвестно, что за люди и места запечатлены на них, одни и те же ли это люди и места, и даже один и тот же ли человек делал снимки в каждом случае. Отсутствие более широкого контекста не позволяет читателю реконструировать нарратив. Таким образом, смысловой центр «Сонетов» утрачивается: противники логоцентризма в шекспироведении последовательно отрицают наличие в

цикле двухчастного деления, ясно очерченных характеров, гендерных характеристик. Поэт, Прекрасный Друг, Смуглая Дама превращаются в идеологические знаки, значение которых никоим образом нельзя распространять на весь цикл, поскольку отдельные характеристики, входящие в идиологемы, не являются присущими только им.

Разумеется, деконструктивистский подход не настаивает на своей исключительной истинности; это, собственно, внутри него невозможно. Однако он позволяет ярче высветить как те предпосылки, на основе которых шекспироведы ставят под сомнение целостность шекспировского лирического цикла, так и то, что вообще понимается под целостностью.

Valeria S. Florova

Shakespeare's *Sonnets*: The Integrity Problem

The turn of the 20th–21st centuries is marked by the arrival of postmodernist and poststructuralist stage in the development of Shakespearean studies. The “broken” narrative of Shakespeare’s *Sonnets* supposedly encourages perceiving them as a self-sufficient loose structure that reader can rearrange and interpret arbitrarily owing to their significance, though no construction or interpretation (even the author’s) can claim to be true. The recent works by M. de Grazia, H. Dubrow, D. Schalkwyk and others successively deconstruct the integrity of the *Sonnets*: the “signified-signifier” opposition splits up, and Shakespeare’s lyrics ceases to be a determinate contents, turning according to Derrida’s idea into the sign of absence—the “trace” which indicates that the contents had been. Thus, D. Schalkwyk fruitfully compares the sonnets to a series of discrete snapshots: we do not know what kind of people and places are depicted in them, whether they are the same people and places, or if the photographer was the same person in each case. The lack of a broader context prevents the reader from the restoration of the narrative. That destroys the semantic centre of the *Sonnets*: the logocentrism opponents successively deny two-part division in the Shakespeare’s sequence, the definite characters and the gender characteristics in it. Poet, Fair Friend, Dark Mistress become ideological signs which don’t extend their meaning to the entire sequence, because involved ideological features belong no exclusively to them.

Of course, the deconstructive approach does not claim to be the ultimate truth: it is actually impossible within this method. However, it highlights both the premises that challenge the integrity of Shakespeare’s sequence, and the general term “integrity” as well.

Новые русские переводы трагедии «Гамлет»

В языке современных русских «Гамлетов» отражаются общие тенденции речевой ситуации 1990–2000-х годов: либерализация (т. е. вульгаризация), смешение стилей, разрушение традиционной системы норм, расширение заимствования англицизмов (американизмов), конфессиональной — и вообще старославянской — лексики. Осовременивание оригинала — в том числе за счет вошедших в широкое употребление заимствований — проявляется у В. Поплавского, с его, как он их называет, «контемпораньками» («дублеры», «триллер», «кардиограмма» и т. п.), в меньшей степени у И. В. Пешкова («шоу», «ратификаторы» и «нерентабельный»). Просторечная лексика в изобилии встречается у В. Рапопорта, В. Р. Поплавского, А. Чернова. Конфессиональные слова и архаические славянизмы не только употребляются, но и обыгрываются, в частности, у В. Рапопорта.

Как ни парадоксально, многие переводчики критически или вообще отрицательно относятся к переводческой практике Б. Л. Пастернака (А. Чернов и И. В. Пешков, отчасти В. Р. Поплавский), но продолжают именно его традицию (сам же он следует традиции В. А. Жуковского). Активное вмешательство в первоисточник, использование малоупотребительных слов, заимствований, лексических анахронизмов, смешение стилей, огрубление и упрощение текста, поиск подчеркнуто небанальных вариантов известных афоризмов, сохранение собственной манеры — все это характерно для Б. Л. Пастернака.

Таким образом, отвергая и/или критикуя весьма спорный подход Б. Л. Пастернака к переводу, новые переводчики фактически отвергают лишь его *отдельные* решения, но не принципы.

Существуют также парафразы «Гамлета», выполненные в прозе Н. Коршуновой и в стихах А. Агроскиным.

Alexander V. Florya, Boris G. Glzman

New Russian Translations of *Hamlet*

In the language of modern Russian translations of *Hamlet* general tendencies of the 1990s–2000s speech situation are reflected: liberalization (i.e. vulgarization), mixture of styles, destruction of the traditional norm system, expanded borrowing of Anglicisms (Americanisms), confessional — and in general Old Slavic — vocabulary. The bringing up to date of the original text —

which goes together with wide use of borrowings — can be noticed in V. Poplavsky's translations, with as he calls them, «контемпораньки» («дублеры», «триллер», «кардиограмма» etc.), less in I. V. Peshkov's («шоу», «ратификаторы» and «нерентабельный»). One comes across plenty of colloquialisms in the versions of V. Rapoport, V. R. Poplavsky, A. Chernov. Confessional words and archaic Old Slavic are not only used but also made play, for example, in V. Rapoport's translations.

It sounds paradoxical, but many translators who regard B. L. Pasternak's translation work critically or even negatively (A. Chernov and I. V. Peshkov, and, to some degree V. R. Poplavsky), keep his tradition (Pasternak himself followed the tradition of V. A. Zhukovsky). Persistent interferences with the original, using rare words, borrowings, lexical anachronisms, mixture of styles, making text rude and simple, search for exaggeratedly unusual variants of famous aphorisms, keeping their own manner — all these characterize Pasternak's translation.

As a result, rejecting and/or criticizing the rather disputable approach of Pasternak, these new translators, as a matter of fact, reject only *some* of his decisions, but not his principles.

There exist also paraphrases of *Hamlet* that were created in prose by N. Korshunova and in verse by A. Agroskin.

И. И. Чекалов

**Исчезнувший спектакль: «Макбет» на сцене
Ленинградского государственного академического театра драмы
имени А. С. Пушкина в 1940 г.**

В статье рассматривается постановка Л. С. Вивьеном в 1940 г. «Макбета» (в главных ролях Н. К. Симонов и Е. Т. Жихарева) в Ленинградском государственном академическом театре драмы имени А. С. Пушкина; в соответствии с дошедшими до нас источниками прослеживается замысел, легший в основу постановки, и его театральное воплощение; анализируются опубликованные рецензии на спектакль и дискуссии о нем среди советских театроведов того времени; особое внимание уделяется идеологической подоплеке дискуссии и обстоятельствам, сопровождавшим быстрое исчезновение спектакля из репертуара театра.

**The Lost Performance: *Macbeth* in 1940
at A. S. Pushkin Leningrad State Academic Drama Theatre**

This paper discusses L. S. Vivien's staging of *Macbeth* in 1940 (co-starring N. K. Simonov and E. T. Zhikhareva) and analyzes the author's original message and its theatrical implementation. In addition, the paper examines contemporary criticism and the controversy the performance sparked at the time. Special attention is given to the unfolding of ideological reasons behind the controversy and to the circumstances that accompanied the performance's quick disappearance from the repertoire of the theatre.

Т. Г. Чеснокова

**Метаморфозы шекспировской традиции в английской драме XVIII века:
бурлескный Шекспир Генри Филдинга**

В английской критике второй половины XVII века важное место занимает спор о национальной («шекспировской») и французской (классицистической) драме. В споре высказывались полярные мнения, но наиболее «репрезентативной» оказалась позиция Драйдена, тяготевшего к синтезу «лучших» черт двух традиций. Однако на деле следствием синтеза стало формальное обобщение штампов барочной и классицистической драмы в составе условного драматического языка эпохи. Невольной, но активной «участницей» этого процесса оказалась шекспировская драма, или «образ» последней в сознании драматургов.

Еще в эпоху Реставрации Шекспира считали двойственным: наделенным природным воображением, но лишенным необходимых инструментов его «культурного» обуздания. Противники формального синтеза классицистической и «шекспировской» (барочной) традиции в XVIII веке находят в наследии драматурга новое противоречие: между глубоким и тривиальным, неподражаемым и поддающимся тиражированию. «Великое» у Шекспира близко к подлинному синтезу искусства и природы, банальное — сродни их формальному единству, предваряющему штампованный язык барочно-классицистической драмы.

Примером литературной критики этого языка, опосредованной ироническим обращением к имени Шекспира, может служить бурлескная трагедия Г. Филдинга «Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого». Текст пьесы складывается из обрывков популярных трагических «речений», к которым подбираются «параллельные цитаты» из десятков английских пьес

(от Шекспира до Роу). Вместе с предисловием последние образуют пародийный «научный аппарат» печатного издания «трагедии». Цель его — доказать «первичность» бурлеска в отношении к пародируемой условности и реконструировать имя «автора» пьесы, которым, по мнению «издателя», вполне мог быть сам Шекспир. «Наивное» восхваление этого бурлескного «Шекспира» не ставит целью развенчание драматурга, но оборачивается насмешкой против тех, кто ищет его величие в наборе общих мест, растиражированных потомками.

Tatiana G. Chesnokova

Metamorphoses of Shakespearean Tradition in 18th-c. English Drama: Burlesque Shakespeare by Henry Fielding

In English criticism of the second half of the 17th century the controversy between the national (Shakespearean) and French (Classicist) drama played an important part. From both sides of the controversy polar opinions were delivered, but it was the position of Dryden (inclined to a synthesis of the “best” sides of the two traditions) that turned out to be the most representative. Yet, in fact, synthesis resulted mostly in formal “generalization” of dramatic platitudes of both classicist and baroque drama in the stock dramatic language of the epoch. Shakespearean drama (or, rather, its mental image shared by dramatists of the time) appeared to be an involuntary but active participant in the process.

Already during the Restoration Shakespeare was considered to be double-sided: possessing natural imagination but deprived of necessary instruments of its cultural “taming”. In the 18th century opponents of formal synthesis of the Classicist and Shakespearean (baroque) tradition found out in Shakespeare a new kind of opposition: that of the great and the trivial, the inimitable and easy to imitate. What is great in Shakespeare, from this point of view, seemed to be close to the “true” synthesis of art and nature, what is trivial — to their formal unity anticipating the stock language of the baroque-classical drama.

Henry Fielding’s burlesque tragedy *Tom Thumb the Great* serves a good example of a critique of the above-mentioned language, mediated by an ironic mention of Shakespeare’s name. The text of the play is composed from scraps of popular tragedy “utterances” provided (supported) by parallel quotations from a number of English plays, from Shakespeare to Rowe. Together with the editor’s preface they form a parodist “apparatus” of the printed edition of the “tragedy”, its aim being to prove the priority of the burlesque play as related to a parodied convention, and also to reconstruct the name of the piece’s “author”, who, according to the “editor”, may easily turn out to be Shakespeare himself. The

“naïve” laudations on part of this burlesque Shakespeare do not aim at the disgrace of the author of *Hamlet* but appear to be sharp irony against those who seek for his greatness in a set of commonplaces, imitated by followers.

Ю. В. Юрченко

Шекспир и Гёте: Пастернак в контексте эпохи

Доклад посвящен исследованию особенностей переводов Б. Пастернака в поздний период его жизни. На материале переводов европейской классики рассматривается динамика изменения подхода Б. Пастернака к иноязычному тексту в период с 1939 по 1953 год.

Помимо пастернаковского перевода «Гамлета», который поэт выполнял по заказу В. Э. Мейерхольда, в докладе — в связи со столетием А. А. Аникста — будет поставлен ряд вопросов по переводу «Фауста» Гёте. Сквозь призму гетевских заимствований из Шекспира будут проанализированы взаимосвязи трех мировых культур.

Yuriy V. Yurchenko

Shakespeare and Goethe: Boris Pasternak's Evolution as a Translator

The paper discusses Boris Pasternak's translations performed in his last period, basing on the texts of European classics. It shows the change that occurred in Pasternak's translation method between years 1939 and 1953.

We analyse the translation of *Hamlet*, (initiated by Vsevolod Meyerhold), and also pose several problems that relate to Pasternak's translation of *Faust*. As Goethe himself used to appropriate Shakespeare's heritage, we can observe intertextual relations of three major European cultures. The paper is also meant to commemorate Alexander Anikst's centenary and his contribution to intercultural studies.

Список авторов

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

Акимова Анна Сергеевна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Отдела новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья ИМЛИ им А. М. Горького РАН.

Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель науки, заведующий кафедрой зарубежного искусства Российской академии театрального искусства (ГИТИС), заведующий отделом современного западного искусства Государственного института искусствознания, председатель Шекспировской комиссии при Научном совете «История мировой культуры» РАН.

Гайдин Борис Николаевич — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

Глозман Борис Григорьевич — аспирант Орского гуманитарно-технологического института (филиала) Оренбургского государственного университета.

Гоголева Екатерина Николаевна — журналист, биограф и исследователь творчества художника А. Д. Тихомирова, куратор выставок живописи и графики А. Д. Тихомирова.

Дакина Юлия Михайловна — аспирант кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова.

Егорова Людмила Владимировна — доктор филологических наук, доцент кафедры английского языка Вологодского государственного педагогического университета.

Елифёрова Мария Витальевна — кандидат филологических наук, преподаватель кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

Ернджакян Ара Арутюнович — главный режиссёр и директор Ереванского государственного Камерного театра (Армения).

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

Кадомцева Наталья Николаевна — кандидат филологических наук, старший преподаватель Ростовского института иностранных языков.

Каратеева Татьяна Евгеньевна — филолог, исследователь.

Костихова Марцела (Marcela Kostihová) — доктор философии, Университет Хэмлайн (Hamline University), ассоциативный профессор кафедры английского языка.

Куявиньска-Кортни Кристина — проректор по Академическим и международным связям, директор Центра изучения Британской культуры и истории университета г. Лодзь, доктор наук, профессор кафедры англистики Варшавского ун-та, Польша.

Лисович Инна Ивановна — кандидат филологических наук, доцент кафедры философии и культурологии Казанского государственного университета культуры и искусств, докторант РГГУ.

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

Макаров Владимир Сергеевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры английского языка Казанского государственного университета.

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

Микеладзе Наталья Эдуардовна — доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, профессор МГУ им. М. В. Ломоносова, факультет журналистики, кафедра зарубежной журналистики и литературы.

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

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

Половинкина Ольга Ивановна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы Владимирского государственного гуманитарного университета.

Поплавский Виталий Романович — поэт, переводчик, режиссер театраль-студии Московского городского дома учителя «Горизонт», переводчик-шекспировед.

Приходько Ирина Степановна — доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. М. Горького (ИМЛИ) Российской академии наук, зам. председателя Шекспировской комиссии.

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

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

Смирнова Наталья Анатольевна — доктор филологических наук, профессор кафедры Истории зарубежной литературы, Кабардино-Балкарский государственный университет.

Сокур Галина Алексеевна — кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ).

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

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

Флорова Валерия Сергеевна — кандидат философских наук, доцент кафедры философии Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова.

Флоря Александр Владимирович — доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка, теории и методики обучения русскому языку Орского гуманитарно-технологического института (филиала) Оренбургского государственного университета.

Чекалов Иван Иванович — доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского университета.

Чеснокова Татьяна Григорьевна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы ГОУ ВПО Московский городской педагогический университет.

Юрченко Юрий Васильевич — докторант университета Париж 10 (Université Paris X), Франция.

Содержание

<i>Акимов Э. Б. «Мера за меру» Шекспира и «Медный всадник» Пушкина</i>	3
<i>Akimov E. B. Shakespeare's Measure for Measure and Pushkin's The Bronze Horseman</i>	3
<i>Акимова А. С. «Мы в книге рока на одной строке» (Шекспировский текст в романе Б. Л. Пастернака «Доктор Живаго»)</i>	4
<i>Akimova A. S. "One Writ with Me in Sour Misfortune's Book": W. Shakespeare and his Works in Novel Doctor Zhivago by V. Pasternak</i>	5
<i>Бартошевич А. В. К столетию Александра Абрамовича Аникста</i>	5
<i>Bartoshevich A. V. Alexander Anikst's Centenary</i>	7
<i>Гайдин Б. Н. Белинский как шекспировед для XXI века</i>	8
<i>Gaydin B. N. Belinsky as a Shakespearean Scholar for the 21st Century</i>	9
<i>Гоголева Е. Н. Реминисценции из произведений У. Шекспира в живописи и графике А. Д. Тихомирова</i>	9
<i>Gogoleva E. N. Reminiscences of W. Shakespeare's Works in Paintings and Graphics of A. D. Tikhomirov</i>	9
<i>Дакина Ю. М. Детский «Гамлет» в викторианской Англии</i>	10
<i>Dakina J. M. Juvenile Hamlet in Victorian England</i>	11
<i>Егорова Л. В., Каратеева Т. Е. «Гамлет». Учебное пособие для филологов, лингвистов, переводчиков, культурологов, театроведов</i>	11
<i>Yegorova L. V., Karateeva T. E. Hamlet: Study Guide for Philologists, Linguists, Translators, Culturologists, and Theatre Historians</i>	12
<i>Елифёрова М. В. Время в «Зимней сказке»: забытая роль Шекспира-актёра?</i>	13
<i>Yeliferova M. V. Did Shakespeare Act as Time in Winter's Tale?</i>	14
<i>Ернджакян А. А. Шекспир в Армении</i>	15
<i>Erndzhakian A. A. Shakespeare in Armenia</i>	16
<i>Захаров Н. В. Шекспир в информационных проектах МосГУ</i>	16
<i>Zakharov N. V. Shakespeare in Information Projects of Moscow University for the Humanities</i>	17
<i>Кадомяцева Н. Н. Астрологические представления в драматургии Шекспира: коммуникативный аспект</i>	18
<i>Kadomtseva N. N. The Communicative Aspect of Astrological Notions in Shakespeare's Texts</i>	19
<i>Костихова М. «Что им Шекспир?»: в поисках нашего пути к успеху в XXI веке</i>	20

<i>Kostihová M.</i> “What’s It to Shakespeare?”: Catching Our Stride in the 21 st Century.....	20
<i>Куявиньска-Кортни К.</i> «Обещенная Лукреция» Келли Кимболл (2007): нетривиальная женская реакция на поэму Шекспира.....	21
<i>Kujawinska-Courtney K.</i> Callie Kimball's <i>Rape of Lucrece</i> (2007): A Woman's Creative Response to Shakespeare's Poem.....	21
<i>Лисович И. И.</i> Картография и репрезентация географических открытий в английской поэзии конца XVI — начала XVII века.....	22
<i>Lisovich I. I.</i> Cartography and Representation of Discoveries in Geography in the English Poetry of the Late 16 th — Early 17 th Century.....	24
<i>Луков Вл. А.</i> Неошекспиризм.....	25
<i>Lukov Vl. A.</i> Neo-Shakespeareanism.....	26
<i>Макаров В. С.</i> Этнические характеристики в английских «книгах характеров» первой половины XVII века.....	27
<i>Makarov V. S.</i> Ethnic Characteristics in Early Modern English Character Books.....	28
<i>Макуренкова С. А.</i> Что общего между имажинизмом и Имодженной: о переводе пьесы «Цимбелин» В. Шершеневичем.....	29
<i>Makurenkova S. A.</i> The Points of Coincidence: Imaginism and Imogen (Vadim Shershenevitch’s Translation of <i>Cymbeline</i>).....	30
<i>Микеладзе Н. Э.</i> Евангельская притча в «Гамлете».....	31
<i>Mikeladze N. E.</i> Evangelic Parable in <i>Hamlet</i>	31
<i>Первушина Е. А.</i> Основная периодизация в истории переводческой рецепции сонетов Шекспира в России.....	31
<i>Pervushina E. A.</i> Main Periods in the History of Translators’ Reception of Shakespeare’s Sonnets in Russia.....	32
<i>Пешков И. В.</i> Автор «Гамлета» оставил свою подпись.....	33
<i>Peshkov I. V.</i> <i>Hamlet</i> Was Signed by Its Author.....	33
<i>Половинкина О. И.</i> Форма и деформация в элегиях Джона Донна.....	34
<i>Polovinkina O. I.</i> Form and Deformation in Donne’s <i>Elegies</i>	34
<i>Поплавский В. Р.</i> Сюжет о Гамлете в трагедии С. Висковатова.....	35
<i>Poplavskiy V. R.</i> The Story of Hamlet in S. Viskovatov’s Tragedy.....	36
<i>Приходько И. С.</i> «Буря»: шекспировские автореминисценции.....	37
<i>Prikhodko I. S.</i> Shakespeare’s Autoreminiscences in <i>The Tempest</i>	37
<i>Рогатин В. А.</i> Диалог Бена Джонсона с Шекспиром о Венеции.....	38
<i>Rogatin V. A.</i> Ben Jonson’s Response to Shakespeare’s View of Venice.....	39
<i>Сапрыгина Н. В.</i> Шекспир в украинских переводах.....	39
<i>Saprygina N. V.</i> Shakespeare in Ukrainian Translations.....	40
<i>Смирнова Н. А.</i> Гамлет века джаза и дирижаблей (Борис Поплавский: особенности рецепции шекспировского образа).....	41

<i>Smirnova N. A.</i> Hamlet for the Age of Jazz and Airships (Boris Poplavsky's Vision of Shakespeare).....	42
<i>Сокур Г. А.</i> Письма с фронта.....	42
<i>Sokur G. A.</i> Letters from the Frontline.....	43
<i>Темкина Г. М.</i> Сонеты У. Шекспира на школьном уроке (из опыта работы в гимназии № 24 г. Калуги).....	44
<i>Temkina G. M.</i> Sonnets of W. Shakespeare in Classroom (Teaching Experience in Gymnasium No 24, Kaluga, Russia).....	45
<i>Ушакова А. Н.</i> Рецепция трагедий У. Шекспира в творчестве Ю. Олеси...	46
<i>Ushakova A. N.</i> Reception of W. Shakespeare's Tragedies in Y. Olesha's Creative Works.....	46
<i>Флорова В. С.</i> «Сонеты» Шекспира: проблема целостности.....	46
<i>Florova V. S.</i> Shakespeare's <i>Sonnets</i> : The Integrity Problem.....	47
<i>Флоря А. В., Глозман Б. Г.</i> Новые русские переводы трагедии «Гамлет»....	48
<i>Florya A. V., Glozman B. G.</i> New Russian Translations of <i>Hamlet</i>	48
<i>Чекалов И. И.</i> Исчезнувший спектакль: «Макбет» на сцене Ленинградского государственного академического театра драмы имени А. С. Пушкина в 1940 г.	49
<i>Chekalov I. I.</i> The Lost Performance: <i>Macbeth</i> in 1940 at A. S. Pushkin Leningrad State Academic Drama Theatre.....	50
<i>Чеснокова Т. Г.</i> Метаморфозы шекспировской традиции в английской драме XVIII века: бурлескный Шекспир Генри Филдинга.....	50
<i>Chesnokova T. G.</i> Metamorphoses of Shakespearean Tradition in 18 th -c. English Drama: Burlesque Shakespeare by Henry Fielding.....	51
<i>Юрченко Ю. В.</i> Шекспир и Гёте: Пастернак в контексте эпохи.....	52
<i>Yurchenko Yu. V.</i> Shakespeare and Goethe: Boris Pasternak's Evolution as a Translator.....	52

Для заметок

Научное издание

**ШЕКСПИРОВСКИЕ
ЧТЕНИЯ 2010**

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

26–30 сентября 2010 года

**SHAKESPEARE
READINGS 2010**

ABSTRACTS

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 22.09.2010 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 3,5

Тираж 100 Заказ №.

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