

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

Министерство культуры РФ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОЗНАНИЯ

ЛИТЕРАТУРНО-ПРИРОДНЫЙ МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК А. А. БЛОКА

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ  
УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. А. ШОЛОХОВА  
*Кафедра зарубежной литературы*

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
*Институт фундаментальных и прикладных исследований*

# **ШЕКСПИРОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2008**

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

*29 сентября — 3 октября 2008 года*

## **SHAKESPEARE READINGS 2008**

ABSTRACTS



Москва 2008

ББК 83Ю3 (4 Вел)

Ш41

Шекспировские чтения 2008. **Сборник аннотаций докладов.** — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2008. — 74 с. (Электронная версия — исправленная).

Сборник аннотаций докладов международной научной конференции Шекспировские чтения 2008, на русском и английском языках.

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

*Редакционная коллегия:*

*А. В. Бартошевич (председатель), И. С. Приходько,  
В. А. Рогатин (перевод)*

*Составитель: Н. В. Захаров*

© Авторы, 2008.

© Шекспировская комиссия, 2008.

© БД «Русский Шекспир», 2008.

## **ВЕСТИ ИЗ СТРАТФОРДА**

*Here let us breathe and haply institute  
A course of learning and ingenious studies.*

Эти слова из комедии «Укрощение строптивой» (I, 1) вынесены в качестве эпиграфа на обложки Программы и материалов Тридцать третьей Международной Шекспировской конференции, которая проходила в августе 2008 года в Стратфорде-на-Эйвоне. Стратфордская конференция проводится раз в два года и собирает довольно тесный круг шекспирологов из разных стран. В приглашении специально оговаривается, что к вам обращаются персонально и что заявки со стороны не рассматриваются. Но не нужно думать, что это элитарное замкнутое общество. Просто Стратфорд – небольшой город, и в августе собираются здесь не только участники конференции, но почти всегда в это же время работает летняя Шекспировская школа, не говоря уже о вольных туристах. Поэтому остро стоит проблема расселения, несмотря на многочисленные, но небольшие по вместимости «гест хаусы», маленькие частные гостиницы.

Элитарность, конечно, есть: здесь встречаются завсегдатаи этих конференций, известные ученые из ведущих университетов Великобритании, Америки, Канады, стран Европы и других континентов, исследователи и издатели, театральные критики и режиссеры, маститые авторы многих книг о Шекспире и многообещающая молодежь, уже вкусившая славы. Встречаются не только для того, чтобы прочитать и прослушать доклады друг друга, задать докладчику вопросы и обсудить заданные проблемы. Здесь рождаются и закрепляются деловые договоренности, творческое сотрудничество и издательские проекты, проходят встречи руководителей локальных шекспировских обществ, планируется организация последующих международных конференций, осуществляется руководство Международной Шекспировской Ассоциацией (International Shakespeare Association – ISA). Очередная конференция ISA будет проходить в Праге в 2011 году. Коллеги из Карлова университета уже развернули подготовку к этой конференции, которая будет посвящена национальному восприятию Шекспира. На специальном заседании они представляли свои масштабные проекты по организации Всемирного шекспировского конгресса 2011.

Стратфордские конференции проводятся по инициативе и под руководством Шекспировского центра, который объединяет мемориальное шекспировское пространство Стратфорда и ближайших окрестно-

стей, и Шекспировского института, филиала Бирмингемского университета. Неизменными участниками и спонсорами являются также основные шекспировские издательства, такие как The Arden Shakespeare, Cambridge University Press, The Continuum International Publishing Group, Edinburgh University Press, Manchester University Press, Oxford University Press и др. Естественно, все они представляют на выставке-продаже свои новейшие издания. Хитами этого года были арденские издания «Тимона Афинского», «Двенадцатой ночи» и новая книга «Поэмы Шекспира» известной исследовательницы К. Данкан-Джоунс, автора нашумевшей книги о шекспировских сонетах.

Общим научным направлением конференции 2008 года была проблема текста: “Close Encounters with the text of Shakespeare”. В докладах была представлена все множество аспектов этой темы, включая проблемы библиографии, эдиционной текстологии, коммерции, кварто и фолио, авторства и соавторства, авторства вставных песен, специфики текста для сцены, иллюстрации к шекспировскому тексту и т. п. Из доклада израильской исследовательницы Ханы Скольников я впервые узнала о том, что Марк Шагал сделал несколько десятков черно-белых гравюр к «Буре», выразив в них глубоко личные переживания. Однако в наибольшей степени меня интересовали секции и доклады, посвященные поэтике текста.

Секцию «Текст в спектакле» вел Стэнли Уэллс, хозяин и “гений места”, друг и покровитель шекспироведов всего мира, трижды участвовавший в наших Шекспировских чтениях (1987, 2002, 2006). Другой гость нашей последней конференции Пол Эдмондсон, директор образовательной программы в Шекспировском центре, выступил с докладом «Шекспир Анны Бронте» в секции «Диалог с текстом». К огромному нашему сожалению, в секции «Всемирный шекспировский текст», где были широко представлены страны Азии и Япония, по-прежнему не звучал «Русский Шекспир». Хотя на этот раз Россию представляли двое: кроме постоянного участника всех последних встреч в Стратфорде Алексея Вадимовича Бартошевича, случилось и мне присоединиться к этому «многому уму». Алексей Вадимович представил свой доклад в семинаре «Молчание, звук и движение в тексте Шекспира» – “Reading Shakespeare for Silence, Sound and Movement” (по материалам Станиславского в его работе над неосуществленной постановкой «Отелло»), акцентировав сценический поворот темы. Я участвовала в семинаре «Средневековая культура в тексте Шекспира» с докладом о мистерии. Семинары проходили одновременно, поэтому присутствовать на семинарах друг друга мы не могли. Среди других не менее интересных се-

минаров, которые мы по той же причине не могли посетить, были, например, «Здоровье и медицина под кожей шекспировского текста», «Оккультизм в поздних драмах Шекспира», «Пристальное чтение Шекспира», или такая семиотическая тема, как «Встречи с текстом жизни Шекспира». Из докладов по поэтике и лингвистике текста хочу назвать два: канадской исследовательницы Лин Магнуссон о разнообразии употребления и семантике модальности у Шекспира (“A Play of Modals: Grammatical Equivocation in Context”) и доклад молодого американского ученого Скотта Ньюстока о средневековой традиции повтора близких по значению слов в германской и романской версии у Шекспира (“Loving and Cherishing ‘True English’: Shakespeare’s Philological Inheritance of Medieval Redundancy”). Глубина и убедительность этих строго филологических исследований подвинули меня просить у авторов разрешение на перевод и публикацию их докладов в очередном выпуске Шекспировских чтений.

В связи со спектаклем «Гамлет», представленном Шекспировским Королевским театром в третий вечер конференции, о котором написал уже А. В. Бартошевич, не могу не сказать о подаренном мне открытии. В большой и красочной программе-проспекте этого спектакля, среди прочего, помещена важная для интересующей меня темы «Цветы Офелии» информация: в 1579 году в Эйвоне возле местечка Тидингтон, расположенном неподалеку от Стратфорда, вверх по течению реки, утонула девушка по имени Катарина Гамлет. Шекспиру в это время было 15 лет и слухи об этом событии не могли не дойти до него. Мария Гейл, исполняющая роль Офелии в новом стратфордском «Гамлете», совершила вылазку предположительно в это место. Она со своим коллегой, участником спектакля, бродила по берегу Эйвона, пробираясь сквозь заросли крапивы мимо свисающих к самой воде ив (такие ивы есть и в центре Стратфорда), и находила в изобилии те цветы, которые названы в знаменитом монологе Гертруды, включая алые хохолки. Эта “прогулка” помогла актерам найти новые штрихи к образу безумной Офелии: собирая свои “травные трофеи” в этих диких зарослях, она должна была предстать в этой сцене с царапинами и ссадинами, с налипшей грязью, со следами от жгучей крапивы. Этот образ полностью развенчивает романтическое и викторианское представление об Офелии, уносимой потоком, в розах и лилиях.

Итак, эпиграф, предпосланный конференции и призывающий «дышать и с восторгом постигать премудрость и простоту наук», можно считать полностью оправданным и оправдавшим себя.

## ШЕКСПИРОВСКИЙ КОД В УЭССЕКСКОМ ЦИКЛЕ РОМАНОВ Т. ГАРДИ

Творчество Т. Гарди отмечено глубоким и постоянным вниманием к Шекспиру. Через все произведения писателя тянется «шекспировский след», проявляясь в цитатах и реминисценциях, мотивах и идеях, в особенностях повествовательной техники и принципах изображения характеров. В романы Уэссекского цикла обращения к Шекспиру приносят смыслы первоисточника, корреспондируются с современными проблемами, становятся одним из цементирующих начал.

Уже первый роман цикла «Под деревом зеленым» (1872) содержит в заглавии цитату из английской народной баллады, которую поют герои комедии Шекспира «Как вам это понравится». Наряду с эпической основой сюжета и коллективным народным характером шекспировская цитата становится элементом, формирующим идиллический топос романа, напоминая об *old merry England*.

Лейтмотивным хронотопом романа «Возвращение на родину» (1878) становится хронотоп шекспировского «Короля Лира». Когда-то в Эгдонской степи блуждал одинокий «легендарный король Уэссекса – Лир», а теперь эта расчетливо выбранная сценическая площадка становится местом действия трагедий, которые разыгрываются современниками писателя. В Эгдонской степи умирает главный герой романа «Мэр Кэстербриджа» (1885). Реминисценция из «Короля Лира» – одинокий Майкл Хенчард, бредущий в сопровождении нищего дурачка Уиттла, – оттеняет трагизм его судьбы.

Чаще, чем к другим произведениям Шекспира, Т. Гарди обращался к трагедии «Гамлет». Гамлетовские аллюзии всплывают в романе «Возвращение на родину». Упреки и обвинения в смерти матери, которые бросает Юстасии Вэй Клайм Ибрайт, некоторые детали обстановки вызывают в памяти сцену в спальне Гертруды, когда Гамлет осуждает мать за предательство по отношению к отцу. Благодаря этой аллюзии образ главного героя обретает трагический ореол и психологическую глубину.

Черты глобального шекспировского трагизма проявляются в заключительном романе цикла «Джуд Незаметный» (1895). Ощущение истощенности существующих форм жизни и невозможности соединить распавшиеся сознание и дело порождают в жизни Джуда Фаули трагическую коллизию. Использование жанровой реминисценции – формы монолога, в котором угадываются интонации знаменитой гамлетовской

дилеммы, метафоры «мир – театр» как принципа восприятия мира и человека – завершает актуализацию шекспировского кода в романах Уэссекского цикла Т. Гарди.

*Firusa A. Abilova*

### **THE SHAKESPEARIAN CODE IN THE *WESSEX TALES* SERIES BY T. HARDY**

Hardy's creative work is marked by deep and constant attention to Shakespeare. The «Shakespearian trace» shows across all of the writer's works, appearing as quotations or reminiscences, motives and ideas, in the choice of narrative techniques and principles of character presentation. These references to Shakespeare introduce the meanings of the source into the novels of the Wessex series, build links to modernity, and become one of the solidifying principles.

The first novel in the series, *Under the Greenwood Tree* (1872) contains in its title a quotation from an English folk ballad, as sung by the heroes of Shakespeare's comedy *As You Like It*. The Shakespearian phrase becomes an epic basis of the plot and the collective folk characters; moreover, it turns into an element that brings to mind the idyllic and reminiscent of merry old England.

The chronotope of *King Lear* becomes the chronotop leitmotif of the novel *The Return of the Native* (1878). Once a lonely «legendary king of Wessex – Lear» was roaming along Egdon, now this carefully chosen playground becomes a setting where the writer's contemporaries play out tragedies. The protagonist of the novel *The Life and the Death of the Mayor of Casterbridge* (1885) died in Egdon. The reminiscence from *King Lear* – lonely Michael Henchard, who makes his way accompanied by beggarly fool Whittle – sets off the tragedy of his destiny.

T. Hardy addressed the tragedy *Hamlet* more often than other works by Shakespeare. *Hamlet* allusions come to light in the novel *The Return of the Native*. Reproaches and accusations about Eustacia's mother's death brought against her by Clym Yeobright, some details of furniture remind of the scene in Gertrude's bedroom, when Hamlet blamed her for betraying his father. Owing to this allusion, the image of the protagonist finds a tragic halo and psychological profoundness.

The features of a global Shakespearian tragedy appear in the final novel of the cycle *Jude the Obscure* (1895). The feeling of exhaustion of existing life forms and the impossibility to gap conscience and action give birth to a tragic collision in Jude's life. Such use of genre reminiscences as a form

of monologue in which the intonation of famous Hamletian dilemma may be observed, of the «world – theatre» metaphor as a principle of comprehension of the world and man accomplishes the actualization of the Shakespearian code in Thomas Hardy's *Wessex Series*.

Э. Б. Акимов

### **«КОРОЛЬ ЛИР» ШЕКСПИРА И «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» ПУШКИНА**

Шекспир в данном исследовании задает общую для обоих авторов перспективу, которую можно назвать мифологической. Тексты Шекспира и Пушкина рассматриваются с точки зрения мифа, главным из которых является миф отцовства/сыновства. В мифологической, ритуальной, эпической, ветхозаветной и новозаветной, шекспировской и пушкинской версиях одного сюжета реализуется историческая поэтика инвариантного сюжета, состоящего из мотивов ухода (похищения) сына/дочери, символической смерти и возвращения.

«Коллежский регистратор» из эпиграфа к «Станционному зрителю» заставляет благодаря латинскому *collegia* вспомнить King Lear, жреческую, царственную этимологию его имени и его территориальные жреческие замашки. Композиционно «Король Лир» и «Станционный зритель» соотносятся уже с самого начала через прием контраста (немилостивая природа/смиренная обитель с благодушным отцом). Картинки в доме Вырина связываются не только с древнейшим сюжетом (притчей о блудном сыне), но и с проблематикой «Короля Лира», – здесь явно выражена асимметрия любви отца и дочери. Судьбы короля Лира и Самсона Вырина «освещает» ослепший, опозоренный, обессиленный ветхозаветной Самсон-борец, царственное имя которого носит пушкинский герой. Аналогично работают в текстах и внутренние формы имен героинь (Дуни и Корделии). Примирение отцов и детей в финале, связанное с возвращением, указывает на онтологическое разрешение проблемы. Так комментируется христианская версия основного мифа: Бог-отец не изгоняет, а прощает сына. Взаимное толкование Шекспира и Пушкина позволяет открывать общие мифологемы и прочитывать одного автора в свете другого.



**SHAKESPEARE'S *KING LEAR*  
AND A. PUSHKIN'S *STATION MASTER***

Shakespeare's text is employed as the source myth for Pushkin, where fatherhood is discussed. Parallels are to be found in myths, rituals, epics, Old and New Testament stories, as well as in other works by Shakespeare and Pushkin. All of these contain variations of how a child departs or is abducted, undergoes symbolic death, and then returns to life.

«A collegiate registrar», the social rank in Russia mentioned in the epigraph to Pushkin's tale *The Station Master*, brings to mind *King Lear* (due to the Latin origin of *collegia*); his dictatorial and priest-like habits. The structures of both works show similarity by contrast at their very outsets, by contrastive settings (unwelcome landscapes vs. a peaceful abode overlooked by a kindly sire). The reproductions decorating the walls of Station master Vyrin's home bear references to the archetypal story of the Prodigal Son, and also to the disbalance in fatherly/daughterly attitudes. Both Lear and Samson Vyrin share in the defeat and impotence of biblical Samson (Vyrin was definitely christened for a good reason). The first names of Dunya and Cordelia contribute to the same effect. The final homecoming and acts of forgiveness scenes are quite similar. Both solutions are definitely Christian, for the Father does not banish his son, but welcomes him. Thus, parallel reading of Shakespeare and Pushkin helps to reveal shared mythologemes and enhance the meaning of Pushkin's tale.

*А. В. Бартошевич*

**СТРАТФОРДСКИЙ ТЕАТР НАШЕГО ВРЕМЕНИ:  
ШЕКСПИР ДЛЯ ТУРИСТОВ?**

В Стратфорде ремонт, который всегда, как известно, равен стихийному бедствию. Старая мудрость и здесь, в шекспировском городе, сохраняет свою силу, несмотря на то, что названное бедствие спланировано с английской тщательностью и в самых благих целях. Тем более, это не просто ремонт, а радикальная реконструкция. Королевский Шекспировский театр лежит в развалинах, словно над ним поработали тяжелые бомбардировщики. Смотреть на эти руины больно. Эйвонские лебеди бестолково слоняются по реке в тщетных поисках еды. Никто их не кормит: из-за стройки к реке не подойти.

Театральный дом Шекспира был воздвигнут 129 лет назад на средства стратфордского пивовара Чарлза Флауэра (будете в Стратфор-

де, непременно зайдите в актерский паб «Черный лебедь», он же «Грязная утка», и закажите пинту «Флауэрс»: скажете потом спасибо). В 1926 году старый театр сгорел – к великой радости шекспироборца Бернарда Шоу, отметившего событие жизнерадостной статьей. Спустя еще шесть лет (долго не могли найти деньги, пока не выручили, как всегда, американцы) на смену пряничному зданию викторианского театра явилось сооружение в геометризованном стиле «арт деко». Местные жители новый театр невзлюбили, сочтя его модернистским кошунством над Бардом, и прозвали его «фабрикой» – бранное слово в устах стратфордских провинциалов. Но – привычка свыше нам дана. К квадратам и прямым углам нового театра сперва привыкли, а потом и полюбили. Углы со временем словно сгладились, и то, что казалось верхом авангарда, постепенно стало в глазах британцев и всего мира символом почтенной старины. Дело, понятно, не в самих стенах, а в том, что в них происходило и в исторической памяти европейского театра оказалось крепко-накрепко связано с этими именно стенами, подмостками, зрительным залом и фойе. На этой сцене играли бруковского «Тита Андроника» с Лоренсом Оливье и «Короля Лира» с Полом Скофилдом – спектакль, изменивший ход театральной истории, здесь молодой Питер Холл ставил «Войну Роз», свою знаменитую композицию по шекспировским хроникам, здесь Тревор Нанн сделал себе имя – не как создатель «Кошек», а как один из тончайших психологов мирового театра, здесь он поставил «Макбета» с Джуди Денч и Йеном Маккелленом, здесь Энтони Шер сыграл своего Ричарда III, о котором хладнокровные английские критики писали: «Теперь будет о чем рассказывать внукам».

И пришел этим стенам, всему этому старому дому, черед уйти, «скончаться, сном забыться». Компания молодых архитекторов составила новый революционный проект, вывешенный на ограде стройплощадки для всеобщего обозрения. В 2010 г. новое здание должно открыться (и будьте покойны, оно откроется день в день). Традиционную викторианскую сцену-коробку заменят открытой «елизаветинской», глубоко вдающейся в зал, и с трех сторон окруженной местами для публики. Тесноватые фойе сменятся полными воздуха и света пространствами, где к услугам «патронов» (так в Стратфорде принято называть зрителей) будут очень и не очень дорогие рестораны и кафе; высокие застекленные переходы, опоясывая здание, свяжут главный зал с малым; старая, чудом сохранившаяся с викторианских времен башня, когда-то служившая резервуаром для воды на случай пожара (что, как известно, не помогло), теперь будет надстроена и украшена смотровой

площадкой, с которой съехавшиеся со всего света туристы смогут обзирать стратфордские окрестности.

Должен, однако, признаться, что вся эта перестройка очень мне не по душе. Глядя на чертеж будущего театра – не говоря уж о развалинах нынешнего – вместо положенного шекспироведу энтузиастического восторга я испытываю какое-то тягостное чувство, похожее, вероятно, на то, что в 1932 году испытывали стратфордцы. Не думаю, что во мне говорит старый консерватор, не желающий смириться с веселой поступью прогресса. Дело не в одном том, что от объемов и линий Шекспировского театра, каким он станет в 2010 году, веет холодом функционалистской расчисленности, и даже не только в том, что будущий театр как две капли воды похож на множество других подобных сооружений культурного назначения, разбросанных по всему свету, и ничего от Шекспира и шекспировского города в нем нет. Главное в другом. Вместо «храма искусства» – рискну прибегнуть к этому старомодному выражению – перед нами воздвигается святилище масскультной туристической индустрии, монументальный комбинат услужливого сервиса, цель которого – не столько искусство, сколько комфорт (в данном случае это слово следует писать с заглавной буквы). Одно с другим по идее может сходиться, но при этом нужно ясно определить, что важнее.

Стиль рождающегося здания поддержан стилем последних спектаклей. На сцене «Корт-ярда», временной площадки Шекспировского театра идет не что-нибудь, а «Гамлет». Трагедия поставлена и сыграна ловко, легко и без затей – так, словно все трехвековые рассуждения о «глубинах и высотах» главной пьесы Шекспира – сентиментальная стариковская чепуха. А на деле все просто: дядя убил папу, а сыну нужно убить дядю. И отличные актеры знаменитого театра бодро и с каким-то даже облегчением играют фабулу – словно автор этого детектива – не Шекспир, а Томас Кид, сочинитель «пра-Гамлета».

Оглушительный успех спектакля у туристической публики был понятен. Тем более, что принца датского играл не кто-нибудь, а сам Дэвид Теннент, «Доктор Кто», герой знаменитого сериала в жанре фэнтэзи, идущего по всем телеэкранам мира<sup>1</sup>. У нас его ежедневно показывает СТС: я специально посмотрел одну серию. Сколько-нибудь существенного различия между стратфордским принцем Гамлетом и инопланетным Доктором я заметить не сумел.

---

<sup>1</sup> Кстати, нашей главной сцене тоже кое-что известно о «Гамлете», сыгранном телесериальными звездами.

Неужели власть привычки, закон «стерпится-любится» снова сделают свое дело? Неужели этого Шекспира и этот его новый дом мы когда-нибудь полюбим?

*Aleksey V. Bartoshevich*

### **STRATFORD THEATRE OF OUR TIME: IS SHAKESPEARE FOR TOURISTS?**

The renovation of the theatre in Stratford is proceeding, with all the disastrous effects of such undertakings. As the old saying goes, two removals are as bad as a fire, however well-intentioned and scrupulous the renovation plans are. Or rather, it should be called a reconstruction and through overhauling. The Royal Shakespeare Theatre is lying in ruins, like another Coventry. Painful it is to see today's swans of the Avon wandering up and down the river in search of feeding hands. The construction fences ban visitors.

Shakespeare's theatrical house was erected 129 years ago, the construction works financed by local brewer Charles Flower (when you chance to visit, never fail to drop in at *The Black Swan* (people may also refer to it as *The Dirty Duck*), and partake of a pint of Flower's, or your trip will be wasted). In 1926 the old theatre building burnt down, to evoke G.B. Shaw's anti-Shakespearean flamboyant essay. Six years later (for money was not to be found until habitually helpful Americans had lent a hand) the old Victorian building was replaced by a new, geometrical one in the *art deco* style. The locals did not like the new theatre, considering it to be a blasphemy against the Bard. They used to refer to it as «the factory», a swearword when pronounced by a Stratford resident. However, habit *is* second nature, and local residents gradually came to terms with the squares and rectangles, and actually came to like. The angles stopped irritating them, and what was avant-garde at the time of construction gained solidity with age. Of course, the architecture does not matter as much as the events that were run inside and entered the history of European theatre, the stage, the auditorium, and the foyer. The stage saw Peter Brook's *Titus Andronicus* with Sir Lawrence Olivier, and *King Lear* with Paul Scofield (revolutionary in theatrical history). Here young Peter Hall staged his famous *Wars of the Roses*, Trevor Nunne stepped beyond his success with the *Cats* musical, emerging as a major theatre psychologist in *Macbeth* with Jady Dench and Ian McKellen, and it was here that Anthony Sher appeared as Richard III, whereupon even reserved English critics acclaimed that «this was something to tell our grandchildren about».

Yet these walls have to go now, and not to «leave a wrack behind». A team of young architects has designed a revolutionary building and put up

the layout scheme at the construction site. The building is to be opened in 2010, and so it will. The familiar Victorian stage-box is going to be replaced with an Elizabethan open stage protruding far into the auditorium and surrounded by seats on three sides. In place of the dim foyers, «patrons» (for so theatre visitors are called in Stratford) will be able to eat in spacious, well-lit areas, and not too expensively. High-ceilinged passages will encircle the building, connecting the main house with the smaller one. The Victorian fire-pond tower (of little avail, as we know) will be raised, with an observation platform built at the top, for visitors to drink in surrounding landscapes.

To tell the truth, I am not happy about the reconstruction plan. The layout of the theatre to appear does not thrill me as a Shakespeare scholar; and I feel rather like a Stratfordian in 1932. This is not mere conservatism. The size and contours of the 2010 Shakespeare theatre are well-considered and functional, and cool at all that. It is just one more cultural object, among millions of others all over the world. There is nothing of Shakespeare or of his London in there. But these are not the main reasons for lack of enthusiasm. We crave a «temple of art», to use the old phrase, and we get a sanctuary of mass culture and tourist industry, a monumental production complex delivering useful services; the focus is not art, it is comfort or, rather, *Comfort*. These two are compatible, but one of the other should be given priority.

Recent performances have been oriented at new tastes. The Courtyard stage (temporary pale of performances) is running *Hamlet*. It is a smooth staging and acting, no tricks or heaviness. The impression is that all the talks about highs and deeps are sentimental rubbish, and the matter stands presented very simply: the uncle kills the father, so the son has to kill the uncle. So, the very good actors energetically act out the mere plot, and they happy to be doing this whodunit; they seem to have reconstructed Thomas Kyd's lost *Hamlet*.

Naturally, this *Hamlet* had huge success among tourist audiences, especially because of David Tennett in the title part (famous through his performance in TV fantasy series *Doctor Who*). Watching an installment of the series, I tried to spot differences between Tennett's prince of Denmark and his extraterrestrial Doctor – not much success.

I wonder if time is going to work wonders again. Will this be another home for Shakespeare? Are we going to like it there?

**ПОЭТИКА КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ»  
В СОНЕТАХ У. ШЕКСПИРА И Д. ДОННА**

Поэтический концепт как способ построения связей между словом и его смыслом находится в зависимости от поэтического жанра, задающего не только форму, но и проблематику произведения. Жанр сонета, известный как любовный жанр, в XVII веке переосмысливается: светская литературная форма наполняется религиозным содержанием. Это ведет к трансформации концепта «любовь». Однако при различии содержания остается сходной образность. Общность образа видна при анализе 44 сонета Шекспира и V сонета Донна (из «Священных сонетов»). Донн – младший современник Шекспира, и сонеты Донна могут рассматриваться в контексте сонетов Шекспира. Донн вслед за Шекспиром использует в сонете образы стихий: огонь, вода, земля, воздух. В обоих случаях эти элементы являются составляющими человеческого естества и человеческой души, однако в религиозной поэзии Донна эти образы имеют иное содержание: огонь у Шекспира – это стремление к возлюбленной, у Донна – одновременно огонь греха и Божественного гнева; вода у Шекспира – потоки слез влюбленного, вода у Донна – слезы покаяния. Поэтика концепта, унаследованная и Шекспиром, и Донном из поэзии Средних веков и Возрождения, не исключает различия в осмыслении этого концепта.

*Anna G. Volkova*

**THE POETICS OF THE CONCEPT “LOVE”  
IN SHAKESPEARE’S AND DONNE’S SONNETS**

A poetic concept as method of connecting a word and its meaning depends on the poetic genre, which does not only shape the form, but also ideas. The sonnet genre initially belonged to love poetry, but in the 17<sup>th</sup> century this genre was transformed, and the form of secular literature took on a new, religious meaning. This transformation led to the transformation of concept “love”. But this difference does not mean dissimilarity in imagery. When one analyses Shakespeare’s Sonnet 44 and Donne’s 5<sup>th</sup> of the *Holy Sonnets*, it is possible to observe both poets using similar images. Donne was a younger contemporary of Shakespeare, and one can analyze Donne’s sonnets comparing them with those of Shakespeare. Donne, like Shakespeare, uses images of the elements: fire, water, earth, and air. Man’s body and soul, for Donne and Shakespeare are all composed of these elements, but in Donne’s religious po-

etry these images have a different meaning: fire in Shakespeare's works is a desire for the beloved woman, fire in Donne's sonnets is the fire of sin or the fire of zeal for God; water is tears of a man in love for Shakespeare, water is tears of penitence for Donne. The poetics of the concept is taken from the medieval and Renaissance poetry and this poetics also means difference in the interpretation of this concept.

*Б. Н. Гайдин*

### **«АНТИ-ГАМЛЕТ» У И. С. ТУРГЕНЕВА И Т. СТОППАРДА**

В докладе анализируются два примера так называемой «антигамлетовской» критики: речь И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» и пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Автор оценивает значение «антигамлетовской» критической мысли в шекспироведении.

Ключевые слова: «Анти-Гамлет», Гамлет и Дон-Кихот, И. С. Тургенев, Розенкранц и Гильденстерн мертвы, Т. Стоппард, У. Шекспир.

*Boris N. Gaydin*

### **«ANTI-HAMLET» IN I. S. TURGENEV'S AND T. STOPPARD'S WORKS**

The presentation considers two examples of the so-called «anti-Hamlet» criticism: the speech *Hamlet and Don Quixote* by I. S. Turgenev and the play *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* by T. Stoppard. The author evaluates the significance of «anti-Hamlet» critical thinking in Shakespearian studies.

*Keywords:* «Anti-Hamlet», *Hamlet and Don Quixote*, I. S. Turgenev, *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, T. Stoppard, W. Shakespeare.

*А. Н. Горбунов*

### **146-Й СОНЕТ ШЕКСПИРА И ЕГО МЕСТО В ЦИКЛЕ**

Автор доклада пытается решить ряд трудностей, связанных с сонетом. Это трудности: 1) текстологические; 2) касающиеся интерпретации сонета, и, в частности, соотношения неоплатонических и христианских мотивов; 3) связанные с местом сонета в цикле как его предполагаемым эпилогом.

**SHAKESPEARE'S SONNET 146  
AND ITS PLACE IN THE COLLECTION**

The author aims to resolve some problems connected with the sonnet. The problems are 1) textual; 2) those connected with the interpretation and in particular with the relation of neo-Platonic and Christian motives; 3) connected with the sonnet's place as a possible epilogue to the whole collection.

По справедливому мнению большинства специалистов, 146-й сонет занимает особое место в цикле сонетов Шекспира:

Poor soul, the center of my sinful earth,  
... these rebel powers that thee array,  
Why dost thou pine and suffer dearth,  
Painting thy outward walls so costly gay?

Why so large cost, having so short a lease,  
Dost thou upon thy fading mansion spend?  
Shall worms, inheritors of this excess,  
Eat up thy charge? Is this thy body's end?

Then soul, live thou upon thy servant's loss,  
And let that pine to aggravate thy store;  
Buy terms divine in selling hours of dross,

Within be fed, without be rich no more:  
So shalt thou feed on death, that feeds on men,  
And death once dead, there's no more dying then.

В русском переводе эти строки звучат так:

Душа, ядро моей греховной плоти,  
Ужель порывы сил твоих слепы,  
Что, голодая, чахнешь ты в заботе  
О драгоценном глянце скорлупы?

Столь краткий срок за счет таких усилий  
Зачем ты тратишь на непрочный дом,  
Чтоб черви как наследники вкусили  
Твоих сокровищ, воплощенных в нем?



Живи, душа моя! Пусть чахнет тело  
Утратою тебя обогатив  
И, воплотясь до высшего предела,  
Остатком жизни сделку оплатив, -

Питаюсь смертью, как она людьми  
Из рук ее бессмертие прими

(перевод И. Астерман)

Благодаря своему религиозному контексту, не характерному для всего цикла в целом, сонет стоит особняком, как бы несвоевременно вклиниваясь в стихотворения, посвященные «смуглой леди», да и к сонетам, посвященным юному другу, он тоже, на первый взгляд, не имеет прямого отношения. В чем же все-таки его смысл и как нужно его понимать?

Ответ на эти вопросы сопряжен с целым рядом не до конца решенных вопросов. Прежде всего, возникают трудности, связанные с порчей текста. Речь идет о явной ошибке наборщика в тексте первого издания, напечатанного Томасом Торпом (1609). В этом издании мы читаем:

Poor soul, the center of my sinful earth,  
*My sinful earth* these rebel pow'rs that thee array...

В дословном переводе, предложенном А. А. Шаракшанэ, эти первые две строки сонета звучат так:

Бедная душа, центр моей греховной земли (т. е. тела),  
*Греховной земли* эти мятежные силы, которые тебя облачают...<sup>2</sup>

Как видим, наборщик механически перенес последние три слова (в русском переводе два слова) первой строки в начало второй. Эта ошибка не только нарушила размер стихотворения, но и лишила вторую строку какого-либо смысла, поддающегося разумной интерпретации. Очевидно, что у Шекспира вместо этих трех повторяющихся слов было что-то другое. Издатели более позднего времени предложили несколько вариантов. Наиболее подходящим ученые сейчас считают слово *feeding*,

---

<sup>2</sup> Шекспир Уильям. Сонеты. Перевод и комментарий А. Шаракшанэ. М., 2008. С. 340. Вместо повтора слов из первой строки у Шаракшанэ стоит многоточие. Подстрочный перевод сонета в дальнейшем цитируется по этому изданию.

заменяющее *My sinful earth*. Если принять такую замену, то вторая строка сонета будет звучать следующим образом:

*Feeding these rebel pow'rs that thee array...*

*Питающая* эти мятежные силы, которые тебя облачают...

Соответственно размер восстановлен, и строка обрела значение, согласующийся с общим контекстом всего сонета. И все-таки это лишь догадка и исправление редактора более позднего времени. А ведь тут могло быть и что-то совсем другое, радикально меняющее смысл четверостишия. Что Шекспир написал на самом деле, мы, к сожалению, никогда не узнаем. Отсюда и некоторая зыбкость разного рода интерпретаций, без которых, однако, никак нельзя обойтись.

Следующая трудность связана уже с интерпретацией всего сонета в целом. Совершенно очевидно, что сонет носит религиозный характер. Но какого рода эта религиозность и как она соотносится с христианством? Стивен Бут в своем издании сонетов Шекспира утверждает по этому поводу следующее. Христианские и нехристианские мотивы, якобы, сосуществуют в сонете на равных – христианские благодаря религиозным аллюзиям, разбросанным в тексте, а нехристианские благодаря отсутствию всяких упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни<sup>3</sup>. По нашему мнению, эти выводы нуждаются в существенном уточнении.

Наличие религиозных аллюзий или их отсутствие само по себе, равно как и наличие упоминаний о Христе, воскресении и загробной жизни или же отсутствие таких упоминаний еще не делает какое-либо художественное произведение христианским или нехристианским. Все дело в том, как автор осмысляет это наличие или отсутствие. Так, скажем, в романах Томаса Гарди есть множество религиозных аллюзий, обусловленных общим контекстом поздневикторианской эпохи, но вряд ли кто-либо назовет эти романы с их ярко выраженным биологическим детерминизмом христианскими.

Или другой пример, теперь уже из русской литературы – стихотворение Пастернака «В больнице», написанное поэтом после инфаркта в 1952 году, когда смерть на какой-то момент показалась ему неизбежной, и он был готов со спокойствием и радостью принять ее. В стихотворении нет прямого упоминания Христа, воскресения и загробной жизни, хотя поэт и восклицает «О Господи». (Если подходить чисто формально, то это может быть Бог любой монотеистической религии).

---

<sup>3</sup> См. Shakespeare's Sonnets edited by Stephen. L., 1977.

Скорее всего, именно ввиду отсутствия таких упоминаний жесткая советская цензура, запретившая наиболее откровенно религиозные стихи из «Доктора Живаго», спокойно разрешила напечатать это стихотворение в 1965 году в книге, изданной в серии «Библиотека поэта». А между тем это одно из самых христианских произведений Пастернака. Предчувствуя смерть, поэт обращается к Богу со словами:

«О Господи, как совершенны  
Дела Твои, - думал больной, -  
Постели, и люди, и стены,  
Ночь смерти и город ночной.

Я принял снотворного дозу  
И плачу, платок теребя.  
О Боже, волнения слезы  
Мешают мне видеть Тебя.

Мне сладко при свете неярком,  
Чуть падающем на кровать,  
Себя и свой жребий подарком  
Бесценным твоим сознать.

Кончаясь в больничной постели,  
Я чувствую рук Твоих жар.  
Ты держишь меня, как изделие,  
И прячешь, как перстень, в футляр».

Эти строки, по сути дела, представляют собой идущую из глубины души предсмертную молитву. Поэт, прощающийся с жизнью, благодарит за нее Бога и твердо и в то же время по-детски верит в Его любовь. Герой стихотворения чувствует, что в этот последний момент все отходит на второй план, и он со всеми своими человеческими несовершенствами в глазах Бога уподобляется драгоценному камню, который жаркие руки Всевышнего прячут, «как перстень, в футляр»<sup>4</sup>. Такое спокойное приятие смерти, полное веры, надежды и любви, присуще только христианству. Никакого дополнительного упоминания Христа, воскресения и загробной жизни тут не требуется.

---

<sup>4</sup> Arnold J. Life Conquers Death. Grand Rapids, 2007. P. 112.

Однако диалектика христианских и нехристианских мотивов в 146-м сонете Шекспира все же есть; здесь Стивен Бут прав, хотя его позиция и в этом вопросе тоже нуждается в уточнении.

Уже первые строки сонета, где Шекспир обращается к «бедной» душе, «чахнувшей внутри тела», совсем не типичны для христианского взгляда на природу человека. Хорошо известно, что в христианской антропологии тело вовсе не является темницей души, поскольку человек не мыслится состоящим из двух разнородных враждующих друг с другом начал – плоти и души, но рассматривается в единстве своей личности. Вспомним, что, согласно Библии, плоть при сотворении человека вышла из рук Бога, слепившего ее, подобно горшечнику, и вдохнувшего в нее дыхание жизни, и потому тело само по себе, если только оно не поработено грехом, достойно восхищения. Недаром же апостол Павел говорит: «Никто никогда не имел ненависти к своей плоти, но питает и греет ее, как и Господь Церковь» (Ефессянам, 5:29). При этом, однако, плоть в христианской антропологии все же не автономна, но должна повиноваться духу, иначе, подчинившись своим вожделениям, она станет «телом греха». Выражаясь словами того же апостола Павла, «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу – о духовном» (Римлянам, 8: 5).

Восходящее к зороастризму и пифагорейцам представление о теле как темнице души, которым воспользовался Шекспир, в эпоху Ренессанса воспринималось как часть необычайно популярной тогда неоплатонической доктрины. С ее помощью мыслители Возрождения пытались вписать характерное для эпохи стихийное самоутверждение личности в космический контекст, придав миру и земной красоте идеальный смысл.

Неоплатоническая доктрина играет заметную роль и в цикле сонетов Шекспира как важнейшая составляющая сложных отношений героя и его юного друга. Восхищенный красотой друга, герой все-таки не ищет физической близости с ним. При всей своей многозначности чувство героя крайне далеко от низменной страсти; его влечет более высокий вид любви, во многом соответствующий неоплатоническим представлениям о тождестве добра и красоты. Как известно, неоплатоники не делали особого различия между высокой любовью к женщине и духовной дружбой между мужчинами, а порой и ставили такую дружбу выше любви. Ведь бескорыстная привязанность, не отягченная примесью низменных страстей, помогала человеку быстрее пройти ступени «эротического восхождения» и достигнуть созерцания трансцендентной красоты, безусловной и абсолютной, не зависящей от времени и про-

странства, не оскудевающей и вечно равной себе. Об этом устами мантинеянки Диотимы, объяснившей Сократу таинства любви, сказал еще сам Платон в «Пире».

Идеал любви как духовного союза любящих провозгласил в сонетах и Шекспир:

Нет, я не стану камнем преткновенья  
Для брачного союза двух умов:  
Любовь, что нам изменит на мгновенье –  
Уже не настоящая любовь...

(перевод Д. Щедровицкого)

В подлиннике здесь стоит чисто платоническая фраза: *the marriage of true minds* (брак двух истинных умов).

Ведущая к созерцанию трансцендентной красоты, такая любовь обретает свойственные этой красоте признаки: она не знает убыли и тлена, ей не страшны разлуки и превратности судьбы, она противостоит бегу времени, власти кратких часов и минут.

Цикл сонетов Шекспира, разумеется, никак нельзя назвать произведением, написанным специально для иллюстрации какой-либо философской доктрины, да и описанные тут отношения героя и юного друга развиваются в стихах по своей особой, не укладывающейся в привычные рамки схеме. Тем не менее, неоплатоническая концепция любви – тот ориентир, на который поэт постоянно оглядывается в своих размышлениях, тот критерий, которым он пытается измерить чувства, владеющие его героями.

В 146-м сонете образ друга отсутствует, но неоплатонические мотивы обыгрываются здесь на протяжении всего стихотворения. Так во втором катрене, продолжающем мысли первого, тело уподобляется пришедшему в упадок, непрочному дому (*fading mansion*), который вскоре разрушат могильные черви. Здесь, кстати, явная переключка с сонетами, посвященными юному другу, где герой размышляет о старости и смерти. Вспомним, хотя бы, знаменитый 73-й сонет:

Во мне ты видишь тусклый сумрак дня,  
Когда закат на западе угас,  
И сон ночной, второе смерти «я»,  
Кладет, как тень, печать свою на нас.

(перевод А. Васильчикова)

В этих сонетах главным врагом любви выступает не знающее пощады время. Борьба с ним может лишь поэзия, которая силой слова способна остановить и сохранить мгновение для вечности:

Ни смерть не увлечет тебя на дно,  
Ни темного забвения вражда.  
Тебе с потомством дальним суждено,  
Мир износив, увидеть день Суда.

Итак, до пробуждения живи  
В стихах, в сердцах, исполненных любви!

(сонет 55, перевод С. Маршака)

В 146-м сонете иной поворот темы. Уже в конце второго катрена герой задает вопрос (*Is this thy body's end?*), который А. А. Шаракшанэ перевел следующим образом, предложив два варианта, отражающих два значения английского слова *end*: 1) В этом – конец твоего тела? 2) В этом – цель твоих забот о теле? Точнее, наверное, было бы все-таки сказать: Для этой ли цели предназначено твое тело?<sup>5</sup> Сам по себе такой вопрос как бы протягивает мост от неоплатонизма к христианству.

Христианская тема продолжается сразу же в следующей же строке, где поэт называет тело «слугой»: *Then, soul, live thou upon thy servant's loss*, по-русски: Тогда, душа, живи за счет убытков твоего слуги (т. е. тела). Таким образом, полностью в соответствии с христианской доктриной поэт призывает тело служить своей хозяйке душе. Вспомним уже цитированные выше слова апостола Павла: «Ибо живущие по плоти о плотском помышляют, а живущие по духу – о духовном». По сути дела, весь третий катрен развивает эту мысль:

Как телу переплачиваешь ты!  
Пусть твой слуга свои уменьшит траты.  
На вечность обменяй хлам суеты;  
Внутри будь сытой, внешне – небогатой.

(перевод В. Николаева)

Так неоплатонические мотивы в тексте сонета постепенно подчиняются христианским, что полностью соответствовало синкретическому мировоззрению эпохи, пытавшейся с помощью неоплатонизма уравновесить горние и дольные планы бытия. В христианском ключе осмысле-

---

<sup>5</sup> Shakespeare's Sonnets edited by Katherine Duncan Jones. L., 1997. P. 146.

но здесь и противопоставление вечности (божественных сроков – terms divine) краткому мигу земной жизни (никчемным часам – hours of dross).

Заключительное же двустишие сонета написано целиком в духе христианских ценностей:

Ты смертью насладись, чья пища – люди,  
И смерть умрет, и умерших не будет.

(перевод В. Николаева)

Тут сразу несколько библейских аллюзий. Во-первых, это строки 48-го псалма, где осуждаются «надеющиеся на силы свои и хвляющиеся множеством богатства своего»: «Как овец, заключат их в преисподнюю; смерть будет пасти их, и на утро праведники будут властвовать над ними; сила их истощится; могила – жилище их» (Псалтирь, 48: 15). Затем, стихи пророка Исаии: «Поглощена будет смерть навеки, и отрет Господь слезы со всех лиц, и снимет поношение с народа Своего по всей земле; ибо так горит Господь» (Исаия, 25: 8). И, наконец, знаменитые слова апостола Павла: «Когда же тленное сие обратится в нетление и смертное сие облечется в бессмертие, тогда сбудется написанное “поглощена смерть победою”» (1 Коринфянам, 15: 54).

Согласно учению христианской Церкви, смерть, пришедшая на землю благодаря первородному греху человека, в новом, преображенном после Второго Пришествия мире, где будет «новое небо и новая земля», должна исчезнуть навсегда. Все двустишие одушевлено пасхальным упованием на всеобщее воскресение, которое стало возможным благодаря крестной жертве Иисуса Христа, победившей первородный грех – как поется в Церкви в день Пасхи, Христос «смертью смерть поправ» и сущим во гробах (т. е. мертвым) даровал жизнь. Как и подобает истинному христианину, поэт верит, что «воскресивший Христа из мертвых воскресит и наши смертные тела» (Римлянам, 8:11), и что благодаря воскресению он и сам войдет в новый мир, где «смерти уже не будет» (Откровение, 21: 4). Неоплатонизм здесь не только отходит на второй план, но и оказывается полностью побежденным христианским взглядом на мир.

Возможно, именно это заключительное двустишие Шекспира вдохновило Джона Донна на создание одного из «Священных сонетов», написанного, по всей видимости, вскоре после 146-го сонета, но целиком с ортодоксально христианских позиций:

Смерть, не тщеславься: се людская ложь,  
Что, мол, твоя неодолима сила...  
Ты не убила тех, кого убила,  
Да и меня, бедняжка, не убьешь.  
Как сон ночной – а он твой образ все ж –  
Нам радости приносит в изобилье,  
Так лучшие из живших рады были,  
Что ты успокоенье им несешь...  
О ты – рабыня рока и разбоя –  
В твоих руках – война, недуг и яд.  
Но и от чар и мака крепко спят:  
Так отчего ж ты так горда собою?...  
Всех нас от сна пробудят навсегда,  
И ты, о смерть, сама умрешь тогда!

(перевод Д. Щедровицкого)

Перекличка с сонетом Шекспира здесь просто бросается в глаза.

И, наконец, последняя трудность, связанная с местом 146-го сонета в цикле. В большинстве изданий, начиная с самого первого, этот сонет вклинился между двумя другими, посвященными «смуглой леди», где любовь к героине трактуется как мучительно неодолимая болезнь, сродни изнуряющей лихорадке, с которой разум не в силах справиться:

Моя любовь, как лихорадка злая,  
Влечет к тому, что естеству претит, -  
Недуг питает, вновь и вновь желая  
Свой нездоровый тешить аппетит.

Рассудок – лекарь мой в любовной хвори –  
В досаде, что рецептам я не внял,  
Меня покинул, и теперь я в горе,  
Познал, что страсти гибелен финал.

(перевод А. Шаракшанэ)

Что делает тут 146-й сонет с его религиозными размышлениями? В стихах, посвященных «смуглой леди», он выглядит совершенно неуместным.

Разрешить эту загадку нам могут помочь два обстоятельства. Первое связано с историей публикации шекспировских сонетов. Большинство исследователей считают, первое издание цикла было пиратским, поя-



вившимся в свет без ведома и воли автора. Согласно этой гипотезе, Томас Торп использовал бракованный экземпляр рукописи, где порядок сонетов был перепутан. Есть, однако, и другая гипотеза, которая состоит в том, что сам Шекспир нарочно изменил этот порядок, чтобы лучше скрыть от читателей имена прототипов знатного юного друга и «смуглой леди».

В любом случае, 146-й сонет должен был бы находиться на совсем другом месте в цикле. Попытаться найти это место можно с помощью обращения к средневековым поэтикам, во многом сохранившим свою актуальность и в эпоху Ренессанса.

Такие поэтики установили строгие каноны прологов и эпилогов, которым обычно на практике и следовали большинство средневековых авторов. (Вспомним, например, финальное «Отречение» Чосера в «Кентерберийских рассказах»). В соответствии с подобными правилами для средневековых эпилогов были среди прочих характерны следующие черты: подчеркивание нравственной доминанты произведения; предупреждение грешникам, чтобы они не теряли бдительности; религиозные мотивы, которые могли отсутствовать в прологах, должны были обязательно содержаться в эпилогах даже самых чисто светских произведений<sup>6</sup>.

Как видим, 146-й сонет Шекспира полностью отвечает этим требованиям, и, скорее всего, и был написан как эпилог ко всему циклу. Единственное религиозное стихотворение среди остальных чисто светских, оно, очевидно, и должно было стать последним. Строки Шекспира, как и вышеприведенные строки Пастернака, не требуют продолжения. То, что сонет оказался совсем в другом месте, - одна из загадок этого, быть может, самого запутанного и таинственного произведения Шекспира.

*А. В. Горбунова*

### **«ДОКТОР ФАУСТУС» МАРЛО – ПЕРВОЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ЛЕГЕНДЫ**

В докладе пойдет речь о некоторых особенностях пьесы Кристофера Марло «Доктор Фаустус», о ее построении, диалогах Фауста и Мефистофеля, с обращением внимания на ремарки автора.

---

<sup>6</sup> Sayce O. Chaucer's "Retractions": The Conclusion of The Canterbury Tales and its Place in Literary Tradition // *Medium Aevum* 20 (1971). P. 233.

**MARLOWE'S «DOCTOR FAUSTUS» –  
THE FIRST DRAMATIC REALIZATION OF THE LEGEND**

In the report some peculiarities of Christopher Marlowe's «Doctor Faustus», its construction, dialogues between Faustus and Mephistopheles will be considered focusing on the author's remarks.

*М. В. Елифёрова*

**СКОЛЬКО ЯЗЫКОВ ЗНАЛ ШЕКСПИР?  
МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ<sup>7</sup>**

Один из центральных пунктов «шекспировского вопроса» – разнообразие иноязычных источников, которыми (предположительно) пользовался Шекспир. Мы предлагаем иную постановку вопроса: так ли очевидны языковые познания автора шекспировских текстов?

Для недраматической поэзии Шекспира очевидна опора на англоязычные или хрестоматийные латинские источники. Из 36 пьес Первого Фолио 12 основаны заведомо на английском материале (хроники, «Макбет» и «Король Лир»). 3 полностью оригинальны («Буря», «Виндзорские кумушки», «Бесплодные усилия любви»). «Троил и Крессида» – квазиантичный сюжет, широко представленный в английской литературе начиная с XIV в. («Троил и Хрисеида» Чосера). 3 «римские трагедии» основаны на «Сравнительных жизнеописаниях» Плутарха, английский перевод которых датируется 1579 г. «Сон в летнюю ночь» и «Комедия ошибок» – на английских источниках плюс популярных латинских, уже переведённых на английский (Овидий и Плавт). Таким образом, для 21 из 36 пьес Шекспира вообще не понадобились источники, требующие специфического знания языков<sup>8</sup>. Не удалось выявить неперевадённых греческих источников. Только «Тимона Афинского» возводят к «Тимону» Лукиана, однако имелась анонимная пьеса «Тимон» 1601 г.

Для 14 пьес идентифицируют французские и итальянские источники, однако для 13 из них имеется не менее одного параллельного ан-

---

<sup>7</sup> Обзор представлен по следующей литературе: Стэнли У. Шекспировская энциклопедия. М.: Радуга, 2002. Narrative and Dramatic Sources of All Shakespeare's Works <[www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html](http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html)>

<sup>8</sup> Нередко можно встретить ссылки на «Хронологии» Фруассара как на источник шекспировских хроник, однако Шекспиру не было нужды знать французские источники: английских в каждом конкретном случае более чем достаточно. (Французские вставки в хрониках также не доказывают знание французского непосредственно автором творческого замысла – они могли быть написаны другим лицом).

лийского (оригинального или переводного): так, «Венецианского купца» возводят к Песогоне Дж. Фьорентино, но сюжет – бродячий и встречается в *Gesta Romanorum*, которые Шекспир мог прочесть полатыни или в переводе 1595 г. Ни в одном случае нет доказательств, что Шекспир использовал именно иноязычный источник. Единственное исключение – «Отелло»: не обнаружено иных источников, кроме непере- ведённой новеллы Джиральди Чинтио. Однако это не доказывает знание драматургом итальянского. Текст-посредник мог быть утрачен; возможно также использование устного пересказа<sup>9</sup>.

*Maria V. Eliferova*

### SHAKESPEARE AS A POLYGLOT: DEBUNKING THE MYTH<sup>10</sup>

An obvious point of the «Shakespeare authorship» problem is how many languages the supposed author knew. Let us pose another question: did the author of Shakespearean texts actually need profound knowledge of languages?

His poems and sonnets explicitly rely either on English or well-known Latin sources, and, of 36 First-Folio plays, 12 are purely English-based (10 histories, *Macbeth* and *King Lear*). *The Tempest*, *Love's Labour Lost*, *The Merry Wives of Windsor* are fully original; *Troilus and Cressida* is a story well presented in English literature since Chaucer<sup>11</sup>. Three more are based on Plutarch's *Lives*, translated into English in 1579. *A Midsummer Night's Dream* and *The Comedy of Errors* come either from English sources or from Ovid and Plautus (known also in an English translation). Therefore, 21 out of the 36 plays did not require sources outside grammar-school language training<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Так, на возможность устных источников «Гамлета» указывает И. И. Чекалов (Чекалов И. И. Проблема множественности источников сюжета о Гамлете... // Слово в перспективе литературной эволюции: К 100-летию М. И. Стеблин-Каменского. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 445-462).

<sup>10</sup> All the data below is drawn either from Stanley Wells (*A Dictionary of Shakespeare*, 1998), or: *Narrative and Dramatic Sources of All Shakespeare's Works* <[www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html](http://www.shakespeare-w.com/english/shakespeare/source.html)>

<sup>11</sup> A wide-spread identification of *Ilyad* as a source for *Troilus and Cressida* is apparently erroneous, because the story of these two characters is of Mediaeval origin and not present in Homer.

<sup>12</sup> References to Froissart as a source for Shakespearean histories are not convincing enough. Shakespeare had abundant English sources at his disposal and did not need to read in French. As for French speech in histories, it does not necessary belong to the same author who did the main job – some one might have been assisting.

No use of original Greek sources can be traced. Though *Timon of Athens* is often linked to Lucian (untranslated by that time), yet an anonymous English *Timon* predates it.

14 plays are linked to French or Italian sources, such as Belleforest and Bandello, but 13 of these may as well have derived from English ones (single or multiple, native or translated from other languages). For example, *The Merchant of Venice*, believed to be based on *Il Pecorone* by Fiorentino, could as well have been inspired by folk tales or by *Gesta Romanorum*, either in Latin or in the 1595 English translation. There is no single proof that Shakespeare *had* used a foreign source. This matches Jonson's picture of a well-read dilettante who 'had small Latin'.

The only exception is *Othello*, with no known sources besides Cinthio (untranslated at that moment). Yet this hardly proves that the dramatist knew Italian. There could have existed a mediating text now lost, or some oral report.

Н. В. Захаров

#### «МИР ШЕКСПИРА: ЭЛЕКТРОННАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»\*

Проект составляет оригинальную часть комплексного исследования творчества Шекспира и его мирового значения. Выполнение проекта должно завершиться разработкой, созданием, внедрением и публикацией электронного словаря «Мир Шекспира: Электронная энциклопедия» в виде информационного веб-ресурса в 2010 г. Планируется его дальнейшая поддержка и обновление в сети Интернет независимо от конечного срока выполнения грантовых обязательств.

Научные проблемы, на решение которых направлен проект, включают в себя фундаментальное осмысление, максимально полное и всестороннее представление значения Шекспира и его творчества в культуре России и в современном мире. Актуальность научной проблемы состоит в насущной необходимости систематизировать обширный материал о вхождении творчества Шекспира в общемировой культурный тезаурус с целью более глубокого понимания основ отечественной культуры. Конкретизация проблемы заключается в выявлении специфики феномена «Мир Шекспира» и усиления значения отечественной традиции восприятия и изучения творчества британского драматурга в мировом шекспироведении.

---

\* Работа выполнена при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ, грант № 08-04-12128 в).

**“THE WORLD OF SHAKESPEARE”:  
AN ELECTRONIC ENCYCLOPEDIA**

The project is an original part of a complex research on Shakespeare’s heritage and its global significance. The project’s ultimate goal is to develop, implement, and publish an electronic dictionary «The World of Shakespeare: an Electronic Encyclopedia» as an information web-resource by the year 2010. The project will be further maintained and updated on the Internet, after the fulfillment of grant obligations.

The project aims at the solution of scientific problems that include thorough comprehension and all-round representation of the importance of Shakespeare and his work for Russian culture and the rest of the modern world. The urgency of this scientific problem consists in an absolute necessity to systematize the extensive data about the penetration of Shakespeare into the world-wide cultural thesaurus, with a view to deeper understanding of Russian culture. The concretization of the problem consists in revealing the uniqueness of *The World of Shakespeare* and enhancement of the significance of the Russian tradition in the perception and research on the British playwright’s heritage in the world of Shakespeare studies.

*Н. И. Ицук-Фадеева*

**ТРАГЕДИЯ РОКА И ТРАГЕДИЯ СУДЬБЫ  
(СОФОКЛ, ЕВРИПИД И ШЕКСПИР)**

Общеизвестен интерес ренессансных художников к античности, при этом столь же очевидно, что интерес к определенной культуре может преследовать разные цели – ее изучение, осмысление и переосмысление, диалог и полемика. Думается, что самые поразительные результаты дает обращение к одной модели, близость которой – при внимательном изучении – оказывается мнимой. Именно эта мнимость позволяет внести коррективы в жанровую систему, ибо благодаря шекспировскому интересу к классической греческой трагедии мы должны будем различать трагедию рока, представленную такими текстами, как «Эдип царь» Софокла, «Ипполит» Еврипида и «Макбет» Шекспира.

Трагедия Эдипа выразила древнегреческое представление о бытии как слепом пути, и ее жанровое обозначение «трагедия рока» есть доминантная идеологема мировоззрения древнего грека, как оно воссоздается по художественным текстам. Своеобразие этого типа трагедии особенно ясно проявляется при сопоставлении, например, с «Макбетом».

У Эдипа выбора не было, в отличие от Макбета: Эдип бежит от судьбы, узнав предсказание, желая остаться чистым и не осквернить себя ни убийством отца, ни инцестуальным браком с матерью. Судьба, как она понимается в Возрождении, иллюстрируется в первой картине шекспировской трагедии: вещее слово ведьм слышат Макбет и Банко, но выбирают разные пути, реализуя тем самым архетипический странствующий сюжет о выборе пути, понимаемом уже метафорически – дорога как жизнь. Банко не поддается искушению – Макбет пытается изменить свою судьбу поступком, заведомо бесчестным, но необходимым для достижения его мечты. Выбирая свою судьбу, герой тем самым готов – сознательно – принять вину за содеянное.

Если в «Эдипе» предсказание дано как изначальное знание, то в трагедии Еврипида «Ипполит» рок персонифицирован в образах богинь. Насылая на героя безумие, они не оставляют для него выбора: он обречен исполнить то, что проговорили мстительные богини. Персонификация надличных сил сближает трагедии «Ипполит» и «Макбет», но у Еврипида трагедия сначала вербализуется, потом играется, при этом слово равно действию. Неопределенность пророчеств ведьм в «Макбете» исключает тождество слова и действия, что меняет саму концепцию трагедийного героя.

Реализованное предсказание в этих трагедиях, при очевидной структурной близости, знаменует расхождение между близкими понятиями: рок довлеет над человеком, судьбу выбирает сам герой. Таким образом, герой стоит на «перепутье», т. е. перед выбором. Соответственно уточняется и складывающаяся семантика понятий «грех» и «вина»: *грех*, т. е. греческая *hamartia*, может быть и невольным, *вина* – следствие сознательного намерения героя, его воли к действию и совершаемого поступка. Соответственно, трансформируется и жанровая форма: «Эдип» – это трагедия рока, «Макбет» – это трагедия судьбы.

*Nina I. Ishchuk-Fadeeva*

## **TRADEGY OF DOOM AND TRAGEDY OF FATE (SOPHOCLES, EURIPIDES, SHAKESPEARE)**

The interest of Renaissance artists in antiquity is well-known, at the same time it is also evident that interest in a certain culture may pursue different objects – its analysis, interpretation and reconsideration, dialogue and polemics. Addressing to one model, the proximity of which – in an attentive study – turns out to be imaginary, gives the most striking results. It is this imaginariness that let make corrections in the genre system, because due to

Shakespeare's interest in classical Greek tragedy we will have to distinguish the tragedy of doom that is represented by such texts as Sophocles's *Oedipus the King*, Euripides's *Hippolytus* and Shakespeare's *Macbeth*.

The tragedy of Oedipus expressed the ancient Greek notion of existence as a blind way and its genre indication of "tragedy of doom" is the dominant *ideologema* of the world-view of an ancient Greek as it is reconstructed by artistic texts. The peculiarity of this type of tragedy becomes especially apparent in the comparison with, for instance, *Macbeth*. Oedipus had no choice unlike Macbeth. Oedipus runs away from his fate got to know the prophecy and wants to stay clean and not to defile himself neither with his father's murder nor with incestuous marriage with his mother. Fate as it was understood during the Renaissance is being illustrated in the first scene of the Shakespearian tragedy: witches' prophetic word is heard by Macbeth and Banco, but they choose different ways implementing thereby archetypical *les sujets migrés* about a way selection that is already understood metaphorically – road as life. Banco does not succumb to temptation – Macbeth tries to change his fate by a deed that is knowingly dishonourable, but necessary for the achievement of his dream. Choosing his fate the protagonist is thereby ready – consciously – to accept blame for the deed.

If in *Oedipus* the predication is given as initial knowledge then in Euripides's *Hippolytus* doom is personified in the characters of goddesses. Visiting the protagonist with insanity they do not give any choice for him: he is doomed to do what the revengeful goddesses had said. Personification of transpersonal forces brings the tragedies *Hippolytus* and *Macbeth* together, but Euripides's tragedy is being verbalized at the beginning, then it is being played, meanwhile word is equal to action. Uncertainty of witches' prophecies in *Macbeth* excludes identity of word and action and this changes the very conception of the protagonist of the tragedy.

The realized prophecy in these tragedies, although there is an evident structural similarity, signifies the divergence between close concepts: doom looms over human being, fate is being chosen by protagonist himself. Thus, protagonist is at the crossroads, i.e. he has to choose. Accordingly forming semantics of concept of "sin" and "guilt" are being specified: *sin*, i.e. Greek *hamartia*, may be forced, *guilt* is the consequence of wittingly intention of protagonist, his will to act and perform deed. Correspondingly, *Oedipus* is a tragedy of doom, and *Macbeth* is a tragedy of fate.

**ШЕКСПИР И НОВОАНГЛИЙСКИЙ РЕНЕССАНС XIX ВЕКА:  
МАРГАРЕТ ФУЛЛЕР**

Расцвет литературы и всей культуры Новой Англии первой половины XIX в., особенно в 1830–50-е годы, получивший в дальнейшем название ренессанса, связан с творчеством крупнейших американских романтиков. В становлении романтической эстетики творчество Шекспира играло, как известно, важную роль; в США шекспировское наследие обрело особое значение к тому же ввиду романтической критики господствовавшей пуританской морали и образа жизни.

Романтики-трансценденталисты, к числу которых принадлежала и Маргарет Фуллер (1810–1850), подвергли пересмотру интеллектуальные и духовные основы своей культуры: стремясь к обновлению, они переосмыслили нравственные нормы пуританской традиции, утверждая духовную свободу личности, значение для ее развития эмоциональной жизни, полноты бытия. В этих поисках духовный опыт гуманистов Возрождения был для них весьма существен. Маргарет Фуллер, например, видела в Филипе Сидни образец целостной личности – великого поэта, активно участвовавшего в жизни страны. Сама Фуллер стала журналистом, литератором, реформатором, участницей революционных событий в Европе. Шекспир с юности был для Фуллер источником вдохновения и ориентиром, она зачитывалась его пьесами, хотя в ее пуританской семье (как она вспоминала), при всем уважении к классику, полагали, что Шекспир для воскресного дня – чтение неподобающее, отвлекающее от проповеди. Среди трансценденталистов Маргарет Фуллер стала наиболее последовательным и радикальным критиком пуританизма. Жизненная страстность Шекспира была антитезой пуританской внешней упорядоченности, отворачивавшейся от глубинных проблем бытия. В свободных, деятельных шекспировских героинях Фуллер черпала вдохновение для своих революционных феминистских идей, воплотившихся в книге «Женщина в девятнадцатом столетии» (1845).

*Marina P. Kizima*

**SHAKESPEARE AND THE NEW ENGLAND RENAISSANCE  
OF THE XIX CENTURY: MARGARET FULLER**

The flowering of literature and cultural life in New England in the first half of the 19<sup>th</sup> century, especially in the 1830s–1850s, later called the New England Renaissance, is connected with the work of major American Romantic writers. Shakespeare, as is well known, played an important role in the



shaping of romantic aesthetics; in the United States his heritage had a special significance due to the romantic criticism of dominant puritan morality and way of life.

The members of the Transcendental Club, including Margaret Fuller (1810–1850), made a critical revision of the intellectual and spiritual foundations of their culture: striving for a cultural renewal, they reconsidered the ethical norms of the Puritan tradition affirming spiritual freedom of the individual, importance for his/her development of emotional life and a fullness of being. In their search they drew to a great extent on the spiritual experience of the Renaissance humanists. Margaret Fuller, for instance, regarded Sir Philip Sidney as an example of a whole personality – a great poet who participated actively in the life of his country. Fuller herself became a woman of letters, a journalist, a social reformer, and participated in the revolutionary events in Europe. Since her youth, Shakespeare was a source of inspiration and a model for Fuller, his plays were her life companions, though in her Puritan family (as she wrote), with all due respect to the Bard, he was not considered good reading for Sundays – the time of the sermon. Among the Transcendentalists Margaret Fuller was the most radical and firm critic of Puritanism. Shakespeare's passion for life was an antithesis to the superficial puritan orderliness with its turning away from the deeper problems of existence. In the free and active heroines of Shakespeare's plays Fuller found inspiration for the revolutionary feminist ideas she expressed in her book «Woman in the Nineteenth Century» (1845).

*М. Костихова*

### **ШЕКСПИР ДЛЯ АУДИТОРИИ, ИСПЫТАВШЕЙ ШОКОВУЮ ТЕРАПИЮ**

Данный доклад рассматривает шекспировские постановки в Чехии после 1989 г. и то, как в них отразились социально-политические преобразования переходного периода. Я анализировала степень интерпретации текста Шекспира в обстановке, когда, с одной стороны, рушились идеологические барьеры тоталитарного общества, а с другой стороны, возникли новые сложности в установлении контакта с аудиторией, когда государство прекратило поддержку театров и возникло огромное давление западной культуры. Если, как принято говорить, театр отражает жизнь (иногда при этом говорят о кривом зеркале), то я рассматриваю участие Шекспира в процессе гражданского становления зрителя, встающего на путь развития по западному капиталистическому сценарию.

Меня особенно интересовала связь между постановками Шекспира и падением (особенно в начальный период) уровня жизни в бывших соцстранах центральной и восточной Европы, напряженность, которая возникала в процессе интеграции в Европейский Союз (а там не всех ждали с распростертыми объятиями), а также новую расстановку сил и альянсов на Западе после террористических актов 11 сентября 2001 г. и при вторжении США в Афганистан и Ирак. В этом сложном взаимодействии культурных, экономических и политических сил тексты Шекспира редактировали, чтобы выразить через них национальную самоидентификацию чехов в новую эпоху.

*Marcela Kostihová*

### **SHAKESPEARE AFTER SHOCK THERAPY**

«Shakespeare after Shock Therapy» considers Czech post-1989 Shakespeare productions' response to socio-political changes precipitated by the transitional period. I examine how such productions interpreted Shakespeare's texts in the midst of solidifying historical realities evident in, on the one hand, the dismantling of totalitarian ideological barriers and, on the other, the new economic and ideological challenges of addressing audiences first, without the continued support of the state apparatus and, second, in the face of overwhelming cultural pressures of the West. If it is true that the stage is an inevitable – if sometimes curved – mirror to life, I investigate Shakespeare's participation in addressing the issues of the emerging citizen of a Western-identified capitalist democracy.

In particular, I am interested in the links between Shakespeare productions and the (at least initial) decrease in living standards in the post-communist Central and Eastern Europe, the tensions surrounding the accession process to the Western-identified (and not all that welcoming) European Union, and the progressive fracturing of the West in the aftermath of the events of September 11 and subsequent U.S. invasion of Afghanistan and Iraq. In this complex intersection of cultural, economic, and political forces, Shakespeare is shaped to encompass the boundaries of newly resistant Czech national identity.

## **«КУЛЬТ ШЕКСПИРА»: ОТ КОНЦЕПТА К ТЕРМИНУ**

Автор предлагает выработать теоретический взгляд на «культ Шекспира». Это сочленение двух понятий (понятий-образов), каждое из которых является концептом (и даже константой) русской и мировой культуры, в своем единстве выступает в относительно узкой среде ученых-гуманитариев и деятелей искусства как концепт уровня константы, но может обрести и другой смысл. Речь идет о придании ему ранга термина. Если сам «культ Шекспира» как исторический феномен достаточно аморфен, трудноуловим для характеристики, то термин «культ Шекспира», будучи встроенным в понятийный аппарат, может способствовать продвижению на пути понимания обозначаемого им явления.

Эти размышления полностью вписываются в тезаурусный подход к исследованию явлений мировой культуры, который в настоящее время интенсивно разрабатывается. Тезаурус здесь рассматривается как характеристика образа культуры в субъективном освоении (где субъект – от человека до человечества). В тезаурусе главным становится «свое» (своя культура), а неглавным — «чужое», процесс расширения тезауруса — это «освоение», то есть превращение «чужого» в «свое». «Культ Шекспира» при тезаурусном подходе рассматривается как термин для обозначения весьма значимой константы тезаурусов европейской культуры. «Культ Шекспира» как обозначение константы культуры должен быть отделен от шекспироведения и «шекспировского вопроса» как терминов, за которыми стоят две относительно самостоятельные области филологической науки, безусловно, связанные с этим культом, но представляющие собой новый этап, когда от поклонения Шекспиру европейцы перешли к его глубокому научному изучению, хотя (особенно в ситуации «шекспировского вопроса») не утратившему эмоционального накала, присущего восприятию концептов. «Слоям» рассматриваемой культурной константы необходимо дать не только историческую (от зарождения до расцвета и последующего преобразования), но и пространственную характеристику, что влечет за собой разведение терминов «шекспиризация» (применяется преимущественно к западноевропейской традиции) и «шекспиризм» (применяется преимущественно к русской традиции). Таковыми представляются исходные посылки исследования культа Шекспира.

**THE «CULT OF SHAKESPEARE»:  
DEVELOPING A CONCEPT INTO A TERM**

The author suggests developing a theory of the «cult of Shakespeare». This exists as a combination of two notions (image-notions), where each is a concept (and even a constant) of Russian and world culture. The combination manifests itself in a relatively narrow circle of scholars and artists as a constant concept, but its meaning is subject to change, therefore it should be developed and enabled to rate as a scholarly term. Whereas the «cult of Shakespeare» as a historic phenomenon is rather vague and elusive; but when set against other terms it will enable research of the phenomenon it denotes.

The thesaurus approach in cultural studies, quite popular at present, could be operative in the development suggested. We regard a thesaurus as a feature of cultural images in their subjective cognition (but the agent can be an individual or mankind as a whole). A thesaurus establishes a hierarchy where one's own culture becomes central, and others are regarded as «alien», and the thesaurus expands when the alien is appropriated in one's own culture. In the thesaurus approach the «cult of Shakespeare» comes to denote a constant of paramount importance for European culture as a whole. As such, this constant has no right to be placed in dependence on Shakespeare studies and the authorship issue (certainly, these are related to the cult, but in the present period the European scholarship focus is more on profound research of Shakespeare's works, although authorship still brings out heated debates, as is often the case with most concepts). We should complete the component layers of this cultural constant with more than a historic characteristic (appearance, development, and transformation), and place it spatially. This involves differentiating between «Shakespearisation» (mostly used for in Western European cultural tradition) and «Shakespearism» (mostly treated in Russian culture). We consider these steps as pre-requisites for the study of the Shakespeare cult.

*В. С. Макаров*

**ИЗОБРЕТЕНИЕ ИЕРАРХИИ:  
ПРОВОЗГЛАШЕНИЕ И СУБВЕРСИЯ «ПОРЯДКА»  
В АНГЛИИ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ**

Общим местом истории идей на протяжении многих десятилетий было представление о том, что картина мира раннего Нового времени строилась на имманентной космологической и социальной иерархии.

Исторически она рассматривалась как христианское осмысление неоплатонических идей Великой Цепи Бытия.

В данной работе рассматривается, как идея «порядка» (используя слово из русского перевода речи Улисса в «Троиле и Крессиде» Шекспира) конструировалась в социально-политическом дискурсе позднеелизаветинской Англии в период складывания первых элементов сферы публичного. Традиционные способы актуализации иерархии в дискурсах гомилий, проповедей, моральных трактатов сменяются пристальным вниманием к ней в публичном пространстве театра (Шекспир, Бен Джонсон), элитарной поэтической культуре, «стилистических сообществах» (поэты школы Донна, «племя Бена») и в массовой литературе. Тотальность дискурса иерархии оказывается обманчивой. Сфера публичного неизбежно плюрализирует иерархию, разбивает ее на отдельные групповые и индивидуальные проекты актов «self-fashioning», часто субверсируя другие аналогичные акты.

Страх социальных и культурных сообществ перед массовым «нарушением границ» провоцирует само нарушение, в том числе внутри самих этих сообществ. С 1590-х все слышнее становится голос «отчужденных интеллектуалов», которые, не будучи включены в механизмы осуществления политической и экономической власти, пытаются критически наблюдать «порядок» со стороны.

Отдельного внимания заслуживают «макиавеллизм» и «иезуитство», интерпретируемые как противники «порядка» (прозаическая и поэтические сатиры Донна, политические трактаты Иакова VI и др.)

*Vladimir S. Makarov*

**INVENTION OF HIERARCHY:  
PROCLAMATION AND SUBVERSION OF «ORDER»  
IN ENGLAND OF THE EARLY MODERN PERIOD**

The worldview typical of Early New history has generally been regarded as one that rests on cosmological and social similarities. This was considered the developed ideas of Neo-Platonism concerning the Great Chain of Existence.

The present report discusses the idea of order (as used by Ulysses in *Troilus and Cressida*) as it was built in late Elizabethan society and politics, when public life was just beginning to take its earliest tangible shapes. The traditional ways of establishing hierarchical relations in discourse (as in homilies, sermons, moral treatises) were replaced by theatrical treatment (Shakespeare, Ben Johnson), lyrical treatment (Donne and his school, «Ben's

breed»), and in popular publications. In all of these, hierarchy proves illusory. Public life necessarily pluralizes hierarchy, breaking it into groups or individual segments of «self-fashioning»; similar acts often get their subversions in such acts.

The fear of trespassing the borders, displayed by a number of social and cultural groups, provoked such trespasses, even within the same groups. Since the 1590s, the voices of estranged intellectuals became more and more audible; these intellectuals did not wield political or economic power, and they strove to be critical observers of “order” on the third hand.

Machiavellism, also discussed as Jesuitism, is another phenomenon commanding attention, as a disruption of «order» (in prose and verse satires by Donne, King James’s political treatises, etc).

*С. А. Макуренкова*

**МИР В 1607 ГОДУ:  
НОВЫЙ ВЗГЛЯД В ШЕКСПИРОВЕДЕНИИ**

В докладе будет представлен на рассмотрение новый подход к анализу шекспировской эпохи, объединяющий последние достижения в этой области. Предполагается проанализировать в историческом разрезе опыт английской культуры; будут рассмотрены три составляющие современного американского взгляда на шекспировскую эпоху; будут исследованы последние труды российских ученых в области шекспироведения; будет предложена к анализу венецианская концепция шекспировского творчества.

Доклад будет сопровождаться компьютерной презентацией.

*Svetlana A. Makurenkova*

**THE WORLD IN 1607:  
A NEW APPROACH IN SHAKESPEARE STUDIES**

The report will present the latest achievements in the field of shakespeareology. There will be given a review of the general impact, produced on Shakespeare science by the one year long exhibition in Jamestown, US «The world of 1607». Besides this American contribution to Shakespeare studies, the development of the Shakespeare pattern in English history will be discussed. A modern Russian approach to the problem will be suggested as a result of the latest publications on Shakespeare in Russia. And finally, there will be analyzed the «Venetian» point of view as the key problem in Shake-

speare scholarship today. The problem of Carnival is regarded within the framework of the maxim «All The World's A Stage».

The report will be illustrated with a computer presentation.

*Н. Э. Микеладзе*

### **БИБЛЕЙСКИЕ КОРНИ КОНФЛИКТА «МЕРЫ ЗА МЕРУ» ШЕКСПИРА**

В исследовании выявляется библейский прототип, модель основного конфликта пьесы «Мера за меру», что позволяет уточнить его содержание. Предположение базируется на основаниях, имеющих характер *исторических фактов*, связанных с данными о постановке пьесы в шекспировское время, а также на анализе *праздничной* традиции средневекового народно-религиозного театра, весьма жизнеспособной, по нашему убеждению, в век Шекспира.

Автор также отстаивает тезис о том, что шекспировская разработка библейского тезиса «мера за меру» в этой проблемной пьесе (а позднее в трагедии «Король Лир», развивающей тему евангельского милосердия) выходила *далеко за рамки* общепринятой в его время трактовки. Принятой не только в Англии эпохи короля Якова, но и в государственных установлениях других стран христианской Европы.

Предлагаемый подход, рассматривающий шекспировскую драму в контексте религиозных праздников его времени, позволяет по-новому осмыслить характер конфликтов, ситуаций и персонажей целого ряда пьес драматурга.

*Natalia E. Mikeladze*

### **THE BIBLICAL ROOTS OF THE MAIN CONFLICT IN SHAKESPEARE'S *MEASURE FOR MEASURE***

The study reveals the biblical prototype or, in other words, a model of the main conflict of this thesis-play, which allows for a more precise definition of the very nature of the drama's conflict. The assumption is based on historical facts related to the staging of the play in Shakespearean times, and on the analysis of the festival tradition of medieval religious theatre. The paper argues that the tradition was still viable in the age of Shakespeare.

The author also asserts that Shakespeare's understanding and elaboration of the biblical formula «measure for measure» in this problem play (as well as in his later masterpiece *King Lear*, developing the same subject of

evangelic mercy) far exceeded the bounds of the interpretation that was common in his time. It was true for England under King James I as well as for other countries of Christian Europe.

The suggested approach considers Shakespeare's drama in the context of the tradition of religious festivities, and helps to understand the nature of conflicts, plots and characters in a number of his plays better.

*В. Д. Николаев*

### **ШЕКСПИР И ХРИСТИАНСТВО**

Отношение Шекспира к христианству, проявившееся в его творчестве. Резкие выпады или комические высказывания против церкви и Бога в пьесах Шекспира. Отрицание того, что самоубийство является грехом. Умело избегая конфликтов с цензурой, Шекспир как антихристианин оказался намного впереди своего времени.

*Vadim D. Nikolaev*

### **SHAKESPEARE AND CHRISTIANITY**

Shakespeare's attitude to Christianity, as shown in his works. Harsh attacks or comic remarks against church and God in Shakespeare's plays. Suicide is not regarded as a major sin. Shakespeare skillfully avoided conflicts with censorship; as anti-Christian, he was far ahead of time.

*Ю. Б. Орлицкий*

### **ФЕНОМЕН УДЕТЕРОННОЙ СТРОКИ В ПРОЗИМЕТРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ШЕКСПИРА (К ПРОБЛЕМЕ ТОЧНОСТИ ПЕРЕВОДА)**

Как известно, практически все (кроме одной) пьесы Шекспира представляют собой прозиметрические конструкции, причем переход от ямбического стиха к прозе совершается в них неоднократно и, как правило, это ничем не мотивированно, прежде всего – ради создания особого, беспрецедентного ритмического многообразия текста.

В этих условиях наибольшую сложность для перевода, близкого к оригиналу, представляют в таких условиях короткие (однострочные и менее) реплики персонажей, находящиеся на границе стихотворных и прозаических фрагментов текста; их можно трактовать и, соответственно, переводить на другие языки и как стихотворные (метрические, ям-



бические), и как прозаические. От этого зависит, прежде всего, ритмическая точность по отношению к оригиналу, к которой так или иначе стремятся все переводчики.

Рассмотрение одного подобного фрагмента – начала второй картины четвертого акта «Гамлета» – показывает весь диапазон возможных вариаций.

Напомним, что у Шекспира сцена начинается двумя короткими метрически неупорядоченными репликами, за которыми следует цепь ямбических строк: одной цезурированной шестистопной, за которой следует четыре пятистопные; при этом текст распределен на пять реплик, три первые из которых совпадают с о стихотворными строчками, четвертая занимает полторы строки, а последняя – половину; все это усугубляет и сложность восприятия текста как ямбического, и еще в большей степени – возможность точной передачи его ритмической природы в переводе на русский язык.

При этом ситуация осложняется еще и тем, что в русских прозаических текстах в прозаических контактных зонах очень часто возникает метризация («пробегают ямбы», по точной автохарактеристике В. Набокова).

Основные варианты перевода таковы:

1. Полностью прозаический, не замечающий или не желающий замечать ямба в упомянутом отрывке (Н. Полевой, 1837; М. Загуляев, 1877; Н. Маклаков, 1880; Д. Аверкиев, 1895);

2. Полностью стихотворный, превращающий в ямб и фрагменты, лишённые в оригинале метрической природы (Н. Россов, 1907; Н. Россов, 1907 (интересно, что этот переводчик переводит метрической прозой все прозаические фрагменты пьесы); П. Гнедич, 1917; Б. Пастернак; В. Поплавский, И. Пешков, 2003);

3. Ямбический по ритмической природе, но при этом прозаический по графике – в отличие от метрического стихотворного в других фрагментах перевода (А. Кронеберг, 1844 (1,5 строки);

4. Воспроизводящий как ямбические отдельные строки отрывка (условно говоря, те, в которых переводчик усмотрел стихотворный метр). (М. Вронченко, 1828 (3,5 последние строки); А. Соколовский, 1883 (начальные фрагменты 4 строк)) При этом и стопность ямба, и его каталектика могут не совпадать с оригинальными;

5. Наконец, более или менее точно передающий как природу текста, так и границы метрической и неметрической его части (К. Р., 1899; А. Радлова; В. Рапопорт).

**MINIMUM-LENGTH LINES IN SHAKESPEARE'S PROSIMETRIA  
(CONCERNING ACCURACY IN TRANSLATION)**

We all know that Shakespeare's plays, almost without exception, are prosimetric in structure, and alternating between iambs and prose is hardly motivated, resulting in unique rhythmic diversity.

Granted such source text, the greatest difficulty in translation is presented in short cues found between definitely prosaic and definitely metrical scenes. Such cues are perceived and accordingly, translated as either prose or verse. All translators strive for rhythmical equivalence, and this is no small part of it.

A whole range of variations is presented in Act IV, Scene 2 of *Hamlet*.

In the original, this scene begins with two brief metrical cues, followed by a sequence of iambic lines: a hexameter (with a caesura) and four pentameters. The iambic lines are distributed into five cues, where the first three are exactly one line long, the fourth takes a line and a half, and the last cue is a half-line. This unevenness prevents the comprehension of the dialogue as verse, and presents unsurmountable challenges for a Russian translator.

The situation is aggravated by the fact that in Russian prosimetria «iambic feet squeeze in», as V. Nabokov summarised his own experience.

The chief translation variants are as follows:

1. All prosaic, no iambs observed (N. Polevoy, 1837; M. Zagulyayev, 1877; N. Maklakov, 1880; D. Averkiev, 1895);

2. All verse, even where the original is partly prosaic (N. Rossov, 1907 (this translator used metrical prose for prose scenes in the source); P. Gnedich, 1917; B. Pasternak; V. Poplavskiy, I. Peshkov, 2003);

3. Iambic fragments in fact, but set graphically as prose, whereas the rest of the play is translated metrically (A. Kroneberg, 1844 – 1.5 lines);

4. Iambic translation where the translator thought he heard a metre (M. Vronchenko, 1828 (final 3.5 lines); A. Sokolovsky, 1883 (opening 4 lines)). In such a case, the number of iambic feet and its catalectic arrangement differs from the original.

5. Translations that are rather accurate in rendering the general structure of the source, including the non-metrical components (K.R., 1899; A. Radlova; V. Rapoport).

## **РУССКАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ ЦИКЛИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЫ «СОНЕТОВ» ШЕКСПИРА**

Доклад посвящен проблеме жанровых аспектов в анализе переводческого преобразования сонетов Шекспира, рассматриваемых не простым сводом отдельных стихотворений, а единым поэтическим циклом. Высочайший метажанровый потенциал подлинника позволил переводчикам открывать в шекспировском сборнике разные типы его циклической организации. Не менее значимым было влияние процессов, происходящих в переводимой литературе. Так, становление лирического цикла как самостоятельной жанровой формы способствовало восприятию шекспировских стихов целостным *циклом-произведением*. Активно развивающаяся в XX–XXI вв. множественность параллельных переводов активизировала понимание «Сонетов» как *цикла-монтажа*. В результате русская шекспировская сонетиана все более являет собой сложную художественную конгломерацию различных переводческих прочтений, а сам Шекспир – мифологически емким прототипом для всех своих соавторов, осуществляющих рецептивное «досотворение» его сонетов в новом историко-культурном измерении.

*Elena A. Pervushina*

## **RUSSIAN TRANSLATORS' RECEPTION OF THE CYCLIC STRUCTURE OF SHAKESPEAREAN SONNETS**

The report deals with the problem of genre in translation modification of Shakespearean sonnets analyzed as a unified poetic cycle rather than as a collection of separate poems. The great metagenre potential of the original made it possible for translators to discover various types of cyclic organization of Shakespearean collection. The influence of processes that took place in translation literature was no less important. Thus, dealing with the lyrical cycle as an independent genre form facilitated the perception of Shakespeare's poems as a complete *cycle-work*. The plurality of parallel translations that is developing intensely in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries led to understanding «Sonnets» as a *cycle-montage*. As a result, the Russian Shakespearean Sonnets make up a complicated artistic conglomeration of various translators' understandings, while Shakespeare himself became a deep mythological prototype of all his co-authors who completed receptive «co-creation» of his sonnets in a new historical and cultural dimension.

*И. В. Пешков*

## **ЛЮБОВЬ И МЕСТЬ В «ГАМЛЕТЕ» ШЕКСПИРА**

Гамлет как наследник средневекового комплекса мужских, рыцарских качеств, образцом которых для него являлся Гамлет-старший. Крушение идеала семьи с предательством Гертруды и вытекающее отсюда женоненавистничество Гамлета, переносимое им и на свою возлюбленную – Офелию. Месть за отца как элемент мужского кодекса старых эпох. Любовь как категория, противостоящая этому элементу. Способы преодоления Гамлетом своей любви. Псевдороль сумасшедшего влюбленного. Смерть Офелии как ключевое событие в развитии личности Гамлета. Снятие Гамлетом гендерных характеристик и открытие своего личностного начала с переходом от мужской активности к женской пассивности.

*Igor V. Peshkov*

## **LOVE AND REVENGE IN SHAKESPEARE'S *HAMLET***

Prince Hamlet inherits the medieval set of manly and knightly traits that were fully developed in his late father. The family peace is ruined through Gertrude's treachery, hence the prince's misogyny, which he transfers to Ophelia. Revenging one's father is an essential part of the age-long code of behavior. The ways Hamlet tries to break free from his love. Enacting the lunatic lover. Ophelia dies, and this becomes a landmark in Hamlet's evolution. Hamlet gets rid of his gender identity and discovers his own personal origin, becoming more feminine and passive rather than manly and active.

*В. Р. Поплавский*

## **ТРАГЕДИЯ О ГАМЛЕТЕ В ЭСТЕТИКЕ РЕНЕССАНСА И КЛАССИЦИЗМА**

Если в языческой Греции трагедия была неразрывно связана с культом жертвоприношения богам, то христианская эпоха положила конец практике убийства и самоубийства ради умилоствления высших сил. Медлительность шекспировского Гамлета в большой степени основана на том, что он пытается понять, какому богу он должен принести в жертву то ли Клавдия, то ли самого себя. Поскольку мечь в любой её форме была запрещена в христианской этике, сознание и совесть («conscience» в центральном монологе Гамлета переводят то так, то так) мыс-

лящего европейца эпохи Возрождения сильно мешали ему в осуществлении намерения, навязанного извне пришельцем из потустороннего мира. Мир, как и человек, непознаваем и неисправим — вот идея шекспировской пьесы о Гамлете. В этом смысле шекспировский Гамлет, не желающий никого приносить в жертву, — антигерой трагедии или, точнее, герой антитрагедии, потому что ренессансная трагедия по сути своей — триллер, а для трагедии в её исконном виде необходимо, чтобы для героя чувство долга не было пустым звуком.

Изначальную жанровую основу возвращает трагедии эстетика классицизма с её идеей общественного долга, который требует жертв. Сюжет о принце Датском теряет свою философскую многозначность, но становится более внятным. Гамлет в пьесах авторов XVIII века считает своим долгом навести порядок во вверенной ему общественной структуре — датском государстве. Он любит Офелию, отец которой — преступник. Нелегко убить отца своей возлюбленной даже ради благоденствия отчизны — вот идея пьес о Гамлете, написанных Александром Сумароковым (1748) и Степаном Висковатовым (1811). Из этой «перекодировки» структуры внутреннего конфликта и возникают изменения в сюжетных ходах трагедии о принце Датском.

*Vitaly R. Poplavskiy*

### **THE TRAGEDY OF HAMLET IN RENAISSANCE AND CLASSICIST AESTHETICS**

While the roots of the tragedy may be traced to pagan ancient Greece and to the cult of sacrifice, the beginning of the Christian era put an end to the practices of murder and self-murder performed to propitiate the gods. Hamlet's indecisiveness can be to a large extent interpreted as his attempt to comprehend to which god he should do sacrifice of Claudius or of his own life. Since revenge was strictly forbidden in Christian ethics, the very conscience of the Renaissance intellectual was a great obstacle in the way of his attempt to fulfill the mission imposed by the infernal Ghost. Both the world and an individual man are incognizable and incorrigible — that is the idea of Shakespeare's play. In this regard, Shakespeare's Hamlet, who does not want to sacrifice anyone, can be called an anti-hero or a hero of an anti-tragedy. The Renaissance tragedy is, in essence, a thriller, while the tragedy in its original form was based on the paramount importance of a sense of duty.

The initial genre basis of the tragedy was revived in the aesthetics of Classicism with its idea of public duty and inevitable sacrifices. Thus, the story of Hamlet lost its philosophical profundity but became more under-

standable. In the plays written in the 18<sup>th</sup> century, Hamlet truly deems it to be his duty to bring order to the state of Denmark. He loves Ophelia whose father is a criminal. It is very difficult to kill one's sweetheart's father, even for the sake of your country's good — that's the idea of the *Hamlet* plays by Alexander Sumarokov (1748) and Stepan Viskovatov (1811). It is these transformations in the very structure of the inner conflict that caused significant twists in the tragedies about Hamlet.

*И. С. Приходько*

### **РАСТИТЕЛЬНАЯ МЕТАФОРА В ПОЭТИЧЕСКОЙ ВСЕЛЕННОЙ «СОНЕТОВ» ШЕКСПИРА**

Целостность книги «Сонетов» Шекспира определяется не только внешним сюжетом «любовного треугольника» и драматургией внутреннего мира лирического героя, сквозными темами Любви и Смерти, Времени и Красоты, но также устойчивой, хотя и бесконечно варьирующейся образностью. Среди множества образных тезаурусов, таких как времена и месяцы года (весна, лето, осень, зима, апрель, май и др.), время суток (утро, полдень, вечер, ночь, свет, тьма, сумерки), пространственные образы, включая их земные и мистерийные измерения (горы, море, дорога и т. п.; ад, рай, чистилище), а также астрология и алхимия, театр и актерская игра, творения художников и ремесленников, банковское и торговое дело, и т. п., особое место занимают образы растительного мира. Образами цветов и растений пользуются практически все поэты XV–XVII вв. Но обращение к ним Шекспира отличается тем, что поэт создает устойчивую и развивающуюся систему растительной природы, законам которой подчиняется и биологический состав человека. Это та самая устойчивая образная параллель, которая позволяет Шекспиру выразить одну из ведущих мыслей «Сонетов»: о рождении, росте, цветении, созревании, увядании и смерти, о поисках средств обессмертить живую Красоту. Подобная органичность всеобъемлющей растительной метафоры может быть обнаружена в текстах Библии, которая, по-видимому, и была одним из первых источников поэтики Шекспира.

*Irina S. Prikhod'ko*

### **VEGETATION METAPHORS IN SHAKESPEARE'S *SONNETS***

The integrity of Shakespeare's *Sonnets* is achieved not only by the plot of the «love triangle», nor by the dramatic insight of the speaking persona,

nor even by the themes passing through the whole book, those of Love and Death, Time and Beauty. The unity of Shakespeare's collection of 154 sonnets is largely due to the repeated yet unceasingly varying images. Among the multiple metaphorical thesauri, such as the seasons of the year and months (*spring, summer, autumn, winter, April, May*), the time of the day (*morning, afternoon, sunset, evening, night, light, dark, twilight*), space and landscape, including the earth territory as well as the mystery spheres (*mountains, hills, sea, road, etc.; hell, heaven, paradise and purgatory*), also astrology and alchemy, theatre and actors' play, music and art, banking and commerce, and so forth, the plant and vegetation world is of special importance in Shakespeare. The images of flowers and plants are widely used in Renaissance poetry. But Shakespeare introduces them into his poetical pieces quite in a special way. He penetrates into the very system of the natural world, applying its laws to the biology of a human being, which helps him express one of the leading ideas of the *Sonnets*, that of *birth, growing, blooming, blossoming, ripening, withering* and *dying*. Such a unique world embracing scope of the vegetation metaphor is to be traced only to the Bible, which was, as I argue, a primary source of Shakespeare's poetics.

*К. В. Ратников*

**ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА ШЕКСПИРА  
ДЛЯ РАЗВИТИЯ МИРОВОЙ ПОЭЗИИ  
(ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В ЛЕКЦИОННЫХ КУРСАХ ШЕВЫРЕВА)**

Среди русских ценителей и знатоков творчества Шекспира видное место занимает ученый-филолог, литературный критик и поэт, профессор отечественной словесности Московского университета Степан Петрович Шевырев (1806–1864). Шевыреву был присущ взгляд на Шекспира как на одну из ключевых фигур в истории мировой поэзии – основоположника особого направления, составившего важную эстетическую веху в развитии мирового искусства: «Великие поэты, каковы Гомер, Дант, Шекспир, создали типы поэзии, и сие-то надо развивать в эстетике исторически» [1: 174]. Готовясь к академической научной карьере, Шевырев уделял пристальное внимание углубленному изучению наследия Шекспира в ряду классиков мировой литературы: «У нас в университете со временем должны быть непременно три особенные кафедры для толкования в оригинале Гомера, Данта и Шекспира» [1: 232]. В своих университетских лекционных курсах Шевырев развернул целостную исследовательскую концепцию, в которой дал оригинальную интерпретацию значения творчества Шекспира в контексте общей эволю-

ции поэзии от эпохи Возрождения вплоть до XIX века. Шевырев считал Шекспира наиболее ярким выразителем новаторских тенденций развития искусства, пришедших в XVI столетии на смену консервативному следованию устаревшим античным и средневековым канонам и образцам. По характеристике Шевырева, Шекспир, «гений готический, принес с собою всё новое, всё свое, всю стихию германскую, раскрыл в глубоко-значительной драме все тайны внутреннего человека, что могло только совершиться в мире христианском, – и спас в чистоте и стихию и дух новой жизни» [2: 133]. Именно стремление Шекспира к отображению специфики общественной жизни своей страны и эпохи Шевырев считал его главной заслугой перед мировой поэзией и стержневым фактором для дальнейшего развития поэтического искусства: «Шекспиру и английскому народу назначено было возвратить поэзию на прежний истинный путь и снова подружить ее с природою и жизнью, с которыми рассорило ее стеснительное влияние древности, дурно понятой» [2: 129]. Эту направленность шекспировского творчества на художественное воплощение всей полноты своего времени Шевырев расценивал как поворотный момент в истории развития европейской поэзии на новом этапе ее существования, утверждая, что поэзия «со времен Шекспира только принялась сильнее за решение собственной своей задачи», «решительно достигла своего назначения: творчески раскрывать тайны души нашей в живой драме, в говоримом нами слове» [3: 4], «выражать душу и дух человека в действии» [4: 15].

По мнению Шевырева, творчеству Шекспира был в высшей степени свойственен особый психологический универсализм, способствующий постепенному росту человеческого самосознания: «Шекспир в своих созданиях изобразил нам не отдельные личности, а типы общие всечеловеческие, в которых каждый из нас может узнать часть самого себя» [3: 4]. Непревзойденный психологизм шекспировского искусства коренился, как объяснял Шевырев, в самой типологической основе произведений великого английского драматурга: «Из Шекспировых творений можно извлечь полный курс о нравственной природе человека. Но этот курс представлен в живой драме. Все его лица живут. Отелло, Макбет, Гамлет, Лир, Шейлок, Фальстаф суть вечные типы, коих модели похищены из лаборатории человечества» [2: 129]. Вот почему, согласно интерпретации Шевырева, вся последовавшая за Шекспиром европейская поэзия активно включала в свой художественный арсенал выдающиеся достижения своего гениального предшественника, ибо «всё, что лучшего, живого произвела поэзия, в созданиях Гете, Шиллера, Вальтер Скотта, Байрона, всё ведет начало свое от Шекспира,



всё раскрывает нам тайны души и приподнимает разве новую область духа, поскольку наша душа связана с этой сферой [3: 4].

Считая необходимым ближе познакомить широкие круги литературной общественности с творческим наследием мирового классика, Шевырев увенчал подробным анализом творчества Шекспира свой курс публичных лекций, прочитанный в 1847 году. В рамках этого курса Шевырев, по его собственному выражению, сознательно «сосредоточил науку около трех главных поэтов: Гомера, Данта и Шекспира. На них показан с тем вместе и способ критического изучения поэтов» [5: 19]. Основываясь на принципах историзма и тщательного воссоздания эстетического контекста прошедших эпох, Шевырев посвятил три заключительные лекции курса обстоятельному разбору характерных особенностей жизни и творчества Шекспира: «26) Биография Шекспира в связи с его веком. 27) Хроники Шекспира. 28) О трагедии Шекспира вообще и подробный разбор “Гамлета”» [5: 20]. Таким образом, Шевырев стал одним из первых русских ученых, обратившихся к целостному концептуальному анализу творчества Шекспира в соотношении с процессами общего развития мировой художественной культуры.

#### Литература.

1. *Шевырев С. П.* Итальянские впечатления (Дневник 1829–1831 гг.) / Вступ. статья, подг. текста, состав., примеч. М. И. Медового. СПб: Академический проект, 2006. – 648 с.

2. *Шевырев С. П.* Изящные искусства в XVI веке. Лекция, читанная на предложенную тему в университетском Совете ищущим степени адъюнкта в Московском университете С. Шевыревым // Ученые записки императорского Московского университета. 1833. Октябрь. № IV. Отдел В. История изящных искусств. С. 77–133.

3. *Шевырев С. П.* Общий взгляд на историю искусств и поэзии в особенности. Первая публичная лекция профессора Шевырева (7-го декабря 1846) // Московский городской листок. 1847. 3 января (№ 3); 4 января (№ 4).

4. *Шевырев С. П.* Очерк истории живописи итальянской, сосредоточенной в Рафаэле и его произведениях. Четыре публичные лекции, читанные ординарным профессором С. П. Шевыревым в 1851 году // Публичные лекции ординарных профессоров Геймана, Рулье, Соловьева, Грановского и Шевырева. Читаны в 1851 году в императорском Московском университете. М., 1852. С. 1–135, отдельная пагинация.

5. *Шевырев С. П.* Московская летопись за 1847 год // Москвитянин. 1848. Ч. I, № 2. С. 1–39. Отдел «Московская летопись».

**THE IMPORTANCE OF SHAKESPEARE FOR WORLD POETRY  
(INTERPRETATION IN THE LECTURE COURSE  
OF STEPAN SHEVYREV)**

This report is devoted to the analysis of the special traits of interpretation conception of Shakespeare's creative, formulated by Russian scholar and literary critic S. P. Shevyrev (1806–1864), who considered that the main importance of Shakespeare's drama for world poetry consists in deep psychological insight into human characters and mind types.

*B. A. Rogatin*

**АЛЛИТЕРАЦИОННЫЙ ВСПЛЕСК  
В АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ XIV ВЕКА**

В поэзии англосаксов превалировал исторический и религиозный эпос и практически полностью отсутствовала лирика. Помимо социально-культурных причин, это было обусловлено и складом древнеанглийского языка. Через триста лет после норманнского завоевания случился небывалый всплеск активности «архаистов», и лучшие из поэм этого периода приобрели большую популярность. В «Сэре Гавэйне и Зеленом Рыцаре» анонимный автор успешно приспособил изменившийся язык к трактовке новой темы – приключений частного лица, не мотивированного религиозным рвением или жаждой славы, тогда как в главном произведении Лэнгланда, «Видении о Петре Пахаре», очевидно стремление поэта к самовыражению и доверительному рассказу о своих сомнениях и прозрениях. Рассматривая Текст «В» данной поэмы как наиболее свободный от искажений переписчиков (потому что нестабильные 1380-е гг. им весьма способствовали), мы наблюдаем постоянный эффект изменения реакций поэта и авторского статуса в целом под влиянием видений, в которые он облакает свое познание мира. Для Уильяма Лэнгланда аллитерация была не столько профессиональным способом протеста против государственных нововведений, сколько естественным (в силу его происхождения) желанием обогатить его новый дом, Лондон, идиоматикой западного диалекта и, в конечном итоге, возродить искренность и братские отношения в христианской общине и в обществе в целом. (Поэтому аллитерационное единство пронизывает его систему имен и аллюзий, что гармонирует с глубинным строем английского языка.) Вероятно, сходными мотивами в конце XVI руководствовался и У. Шекспир в своей драматической поэзии (не чуждой аллитерации),

прежде всего в ранних хрониках, где единство государства представлено целью действий наиболее привлекательных героев.

*Vladimir A. Rogatin*

## **ALLITERATIVE REVIVAL IN THE ENGLISH POETRY OF THE 14<sup>TH</sup> CENTURY**

Old English poetry was totally alliterative and narrative (treating of heroic deeds or feats of faith); all lyrical expression (as in *Deor* or *Wulf and Eadwacer*) seemed accidental. Society must have had little need for individuals' expression then, and the language itself fully corresponded to this requirement. In the late 14<sup>th</sup> century, however, a number of poets went for «outdated» forms, which resulted in fitting Middle English to new matter, such as the predicament of the private man in *Sir Gawayne*, and Langland's deeply personal study of Christian communities in *The Vision of Piers Ploughman*. Based on *Text B* (where scribal editing must have been more modest than after the riotous 1380s), the presentation deals with Langland's attempt at balancing the current language atmosphere with a lyrical outlook and the richness of his native Western dialect (the poet's choices of character names and artful compilation of Latin allusions provide some of the brightest examples). While the poet's overriding goal remained to lead Englishmen to brotherhood, his choice of diction evolved as a natural readiness to alliterate and unite words in every line, which was by no means alien to the essence of English language then. In the late 16<sup>th</sup> century, William Shakespeare's motivation for work on his first histories was not purely for a theatrical success. The hand of a political moralist is obvious whenever he focuses on the issue of national integrity and loyalty to tradition (for him alliteration was no minor part of the latter).

*В. А. Ряполова*

## **СОВРЕМЕНЕН ЛИ «ТИТ АНДРОНИК»?**

Современен ли «Тит Андроник»? Этот вопрос не мог возникнуть еще 50 лет назад, потому что эта пьеса очень долгое время не была в шекспировском репертуаре и в круге внимания ученых. С середины XX века ситуация изменилась: увеличилось количество постановок, а также современных переделок, адаптаций (Хайнер Мюллер, Дюрренматт). Цель этого сообщения – попытаться понять, почему «Тит Андроник» сейчас стал актуальным.

## THE TOPICALITY OF TITUS ANDRONICUS

Can *Titus Andronicus* be topical? This question would have been improbable 50 years ago, after age-long oblivion of the dramatic text, both on the stage and among scholars. However, since mid-20<sup>th</sup> century the tables have been turned, and recent decades have seen quite a few scenic adaptations and remakes of the play (Heiner Mueller, Duerrenmatt). The presentation will look at what makes the text urgent for the present period.

Н. А. Смирнова

## ГАМЛЕТ В СТРАНЕ НЕГОДЯЕВ (ШЕКСПИРОВСКИЙ МЕТАТЕКСТ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА)

В начале 1920-х гг. С. Есенин обращается к жанру драматической поэмы и создает во многом неожиданную вещь – «Страна негодяев» (1922–1923). Первая же сцена поэмы почти дословно повторяет I и IV сцены шекспировского «Гамлета» (смена караула у Эльсинора и появление Тени отца Гамлета). Затем в репликах персонажей возникает Датский принц, воспринимаемый как некая жизненная модель. Далее действие устремляется к кульминации – «мышеловке» и становится очевидным, что перед нами своеобразный метатекст Есенина, облекшийся в форму *трагикомедии вывихнутого времени*.

Появление Шекспира в творчестве Есенина – закономерность, жизненная необходимость. Для него никогда не стояло вопроса – быть или не быть Шекспиру в XX веке. Достаточно одной есенинской декларации о *флейте Гамлета*, чтобы увидеть в ней не случайную отсылку, а один из камертонов (другие – Пушкин и Блок) его творчества, пронизанного токами шекспировской трагедии.

Гамлет Шекспира не только появляется в творчестве Есенина в виде отдельных аллюзий, реминисценций, тематических блоков, но и претендует на роль центра есенинской литературной самоидентификации, что является очень интересным примером поэтического самосознания и самопознания, приводящим к возникновению целостного гамлетовского метатекста.

Ключевыми в ценностном и смысловом пространстве этого текста становятся образы *племянника, чудака, безумца, черного человека*, которые оформляют распознавание родства Есенина и Гамлета в российском шекспировском историко-культурном контексте первой четверти XX века.

**HAMLET IN VILLAINS' COUNTRY  
(SHAKESPEAREAN METATEXT OF SERGEI YESENIN)**

In the early 1920s, Sergei Yesenin takes up a new genre and writes a rather remarkable piece – a dramatic poem called *Villains' Country* (1922–1923). The very first scene of the poem reproduces the first and fourth scenes of Shakespeare's *Hamlet*. Later, the Prince of Denmark appears as a kind of model for such people as Chekistov and Nomakh. The culmination of the poem has a parallel to the famous *mouse-trap* from *Hamlet* and confirms the idea that Yesenin intended this as a specific metatext, contributing to the image of a time «out of joint».

Shakespeare is an indispensable and organic part of Yesenin's work. For the poet, the English playwright was always relevant and up-to-date. Even the allusion to *Hamlet's flute* was not made for the purpose of beautification; but as one of his tuning instruments or touchstones (the others were Pushkin and Blok) in his own work.

Shakespeare's Hamlet is found in Yesenin's works not only in allusions, reminiscences, themes and motives. We should also note that he becomes the center of Yesenin literary self-identification. It is a very interesting example of self-consciousness in poetry, turning into an entire and original Shakespearean metatext.

The key role in this context is provided by such Yesenin concepts as *nephew*, *crank*, *madman*, *black man*. They define the core connection between Hamlet and Yesenin in the process of Russian interpretation and reception of Shakespeare in the first quarter of the 20<sup>th</sup> century.

Г. А. Сокур

**МОСКОВСКИЕ ПРЕМЬЕРЫ  
ШЕКСПИРОВСКИХ СПЕКТАКЛЕЙ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКЕ**

Из известного ряда московских шекспировских спектаклей 30-х годов XX века особый интерес в сопоставлении представляют два, появившиеся почти одновременно. Премьера спектакля А. Таирова «Египетские ночи» (Шекспир, Шоу, Пушкин) в Камерном театре состоялась 14 декабря 1934 года, а «Короля Лира» Шекспира в постановке С. Радлова в ГОСЕТ – 10 февраля 1935 г. Оба «нешекспировских» по своей эстетической программе театра в юбилейный год (одному – 20, другому

– 15 лет) обращаются к его драматургии, чтобы сказать нечто очень для себя важное. Услышаны ли они были? Безусловно.

Однако анализ рецензий 1935 г. самого разного формата по поводу этих премьер позволяет в некотором смысле реконструировать социокультурную ситуацию, складывающуюся вокруг спектаклей. ГОСЕТовский «Король Лир» с уникальным актерским дуэтом Михоэлс – Зускин шел на разговорном еврейском языке. Но критики при этом единодушно отмечали, что им не мешало незнание его. Огромная пресса на спектакль (15 рецензий), конечно, не могла обойти вниманием Лира – короля, утратившего власть. Проблема власти являлась одной из важнейших составляющих времени.

Для А. Таирова «Египетские ночи» был не просто шекспировский спектакль, а единственная для него возможность *на языке театра* говорить о власти. Понимая сложность замысла, он уже с 1933 года в разных формах и в разных изданиях готовит зрителей к своему спектаклю. Этому было посвящено более 10 публикаций – такая предварительная работа говорит об огромном желании А. Таирова быть понятым зрителями. Отношение к спектаклю было неоднозначно. Тем интереснее сегодня всматриваться в акценты – они позволяют понять неоднозначность времени.

*Galina A. Sokur*

#### **RECEPTION OF MOSCOW PREMIERES OF SHAKESPEARE PERFORMANCES IN THEATRICAL CRITICISM OF THE 1930S**

Among numerous known performances of Shakespeare in Moscow of the 1930s, two (appearing almost simultaneously) arouse special interest. A. Tairov's stage version of *The Egyptian Nights* (text compiled from Shakespeare, Shaw, and Pushkin) opened on in the Kamerny Theater on January 14<sup>th</sup>, 1934, and S. Radlov's *King Lear* started in the State Jewish Theater on February 10<sup>th</sup>, 1935. Both theaters, «non-Shakespearean» as they were, addressed his drama in their anniversary years (the former reaching 20 years of activity, and the latter – 15) in order to say something of paramount importance. Did the message reach out? Certainly so.

However, analysing critiques of these premieres, we reconstruct the public reception to these performances in 1935. The pivot of *King Lear* was the unique actor duet of Mikhoels and Zuskin, the performance in the State Jewish Theater was in Yiddish. All critics unanimously agreed that spectators lacking Yiddish did not have any comprehension difficulties. 15 reviews of this performance definitely could not leave king Lear without any attention, a

king deprived of his power. The problem of authority was one of the most important components of the time.

*The Egyptian Nights*, staged by A. Tairov, was not an ordinary Shakespeare performance, but the only chance for him to talk about authority was *in the Theater language*. Realizing the difficulty of the concept, he started preparing the audience for his performance by using various forms in 1933. 10 of his publications were devoted to this topic. This preliminary work shows A. Tairov's tremendous desire to be appreciated by the audience. There were mixed attitudes to the performance, that is why it is more interesting now to consider its details, and to appreciate the epoch from various perspectives.

*С. А. Степанов*

### **«ГАМЛЕТ»: ВЫВИХ ВЕКА**

В докладе предполагается обсудить суть того, что Гамлет назвал «вывихнутым суставом века», то есть те исторические события в Англии, которые, по мнению автора пьесы, не должны были случиться, и те события, которые автор ожидал и которые не осуществились. Суть этих событий и этих ожиданий автора замешана на тайнах английского двора и на тайнах престолонаследия, что и изложено в пьесе.

*Sergey A. Stepanov*

### **HAMLET: A DISJOINTED TIME**

The presentation will deal with what Hamlet labeled as the time «out of joint», i.e. social event that should not have happened, if Shakespeare had had his way, and also, what the playwright expected but failed to see. The roots of those expectations and wishes lay buried in the Royal court, and its mysteries of succession; some of those were reflected in the text of *Hamlet*.

*Г. М. Темкина*

### **«ГАМЛЕТ» НА ШКОЛЬНОМ УРОКЕ**

Представляя трагедию «Гамлет» учащимся, учитель может столкнуться с трудностями.

Во-первых, надо убедить учеников в том, что произведение надо прочесть полностью. Учителю следует вызвать у учеников интерес к предмету изучения. На уроках можно показать видеofilмы, которые

позволяют совершить заочное путешествие по шекспировским местам и ближе познакомиться с эпохой. Кроме того, работа с фильмами позволяет совершенствовать языковые знания и умения, способствует повышению кросскультурной грамотности.

Само понятие «вечный образ» так же вызывает затруднения у учеников, поскольку само это понятие не свойственно русской литературе. Зарубежная литература, которой в основном принадлежат вечные образы, весьма фрагментарно представлена в школьном курсе. Учитель должен объяснить, что вечные образы, перемещаясь во времени и пространстве, сохраняют смысловую устойчивость и становятся достоянием разных культур.

Для этого можно использовать стихи А. Блока, М. Цветаевой, Б. Пастернака, приближая Гамлета к современной молодежи и объясняя мотивацию его поступков.

Образ Гамлета для школьников – это литературный образ, созданный много веков назад. Все проблемы шекспировского героя – рефлексия, страдания – далекое прошлое, на первый взгляд не имеющее ничего общего с современностью. Понимание нравственного выбора, который делал Гамлет, его чувства личной ответственности за то, что происходило в мире, может помочь современному молодому человеку стать более зрелым, осознающим то, что решение общечеловеческих проблем зависит от него самого.

*Galina M. Temkina*

### **HAMLET IN CLASSROOM**

Introducing Shakespeare's tragedy in secondary school, a teacher may typically face some problems.

Firstly, one has to motivate his pupils to read the tragedy unabridged. In order to achieve this, the teacher should arouse the pupils' interest in the source. Video films shown at class help pupils to travel to the land of Shakespeare and get acquainted with the Elizabethan epoch. Besides, employment of film versions gives a possibility to improve the language skills and develops cross-cultural literacy.

Secondly, the term «eternal character» is also rather complicated for secondary school, as this concept is not typical of Russian literature. Western literature, that gave rise to many of the eternal characters set, is rather sparsely presented in the school course. The teacher is expected to explain to the pupils that eternal characters, moving in time and space, preserve their wealth of meaning and assimilate in different cultures.



Reading relevant poems by A. Blok, M. Tsvetaeva, and B. Pasternak helps to bring Hamlet closer to modern youth, and it gives the possibility to explain the motivation of his behaviour.

Nowadays Hamlet for youngsters is little more than a book character invented ages ago. His speculations and sufferings are so distant that they seem to have nothing in common with modern life problems. The comprehension of Hamlet's moral choice, his sense of self-responsibility for the evils of the world can help our young contemporaries to become more mature and to acknowledge the fact that global problems depend on them for solving.

*А. Н. Ушакова*

### **ПЕРЕВОДЫ СОНЕТОВ ШЕКСПИРА Э. МОНТАЛЕ**

К Шекспиру итальянский поэт XX века Эудженио Монтале впервые обратился в 30-е годы (фрагмент комедии «Сон в летнюю ночь»). В 1943 г. он переводит «Гамлета» для актера Р. Чаленте, который хотел представить шекспировскую трагедию «in lingua moderna». Смерть Чаленте и закрытие римских театров стали причиной выхода перевода Монтале только в 1949 г. Неосуществленная постановка «Гамлета» была компенсирована публикацией в 1944 г. сонетов Шекспира. Монтале перевел XXII, XXXIII и XLVIII сонеты. Чем был мотивирован этот выбор? Жанр сонета, считающийся «душой итальянской поэзии», ее знаком, в своей традиционной форме мало интересовал Монтале. Перевод итальянским поэтом XX века шекспировского сонета означает сопряжение двух соперничавших когда-то культурных сознаний, сведение разных поэтических эпох в едином жанровом пространстве и возможность обрести новый поэтический язык. В переводах Монтале особо выделяется очень важный для поэта мотив закрытости, сокровенности, актуальный в то время для итальянской поэзии в целом (герметизм). Итальянский поэт сохраняет форму шекспировского сонета, пытается быть точным в выборе некоторых (немногих) рифм и на образном уровне, но на синтаксическом уровне обнаруживается текст, отличный от шекспировского, который в то же время очень точно комментирует оба поэтических метода. Предпочитаемый и в собственной поэзии enjambement создает в переводах особую динамику. Обычно избегая точной рифмы, Монтале сохраняет важную для Шекспира акцентировку конца строк, что позволяет выделить и слово самого поэта-переводчика. На стыке смыслов шекспировского и монталиевского текстов раскрывается новая сонетная семантика.

## E. MONTALE AS TRANSLATOR OF *THE SONNETS*

Eugenio Montale first addressed Shakespeare in the 1930s (excerpt from *A Midsummer Night's Dream*). In 1943 he translated *Hamlet* “into the vernacular” for the actor R. Cialente, but the actor died, and Roman theatres were closed down, so the translation was not made public until 1949. The unrealised staging of *Hamlet* was redeemed by Montale’s translation of *The Sonnets* (XXII, XXXIII, and XLVIII), published in 1944. What motivated him to choose those? The sonnet genre was deemed the soul of Italian poetry, but Montale was never fascinated by its formal features. If he did handle the 16<sup>th</sup> century sonnets, it was because in some previous epoch two artistic approaches had competed, which resulted in a new poetic language emerging as their synthesis. The pieces translated by Montale stress the isolation of the poet (typical of “hermetic” Italian lyricists in general). The translator retained the English rhyming scheme, focused on preserving a few of the rhymes and the imagery, but the syntax of the recipient text is absolutely different from Shakespeare’s, and conscious of the difference as well. The enjambment (which E. Montale favored in his original verse) renders dynamism to the translations. Avoiding accuracy in rhymes, Montale did not sacrifice the emphases that dominated Shakespeare’s end-rhyme positions, making the stress very personal. It shows a new sonnet semantics, which is neither Shakespeare’s nor Montale’s.

E. В. Фейгина

## МОНТАЛЕ И ШЕКСПИР

Эудженио Монтале (1896–1981) выдающийся итальянский поэт, лауреат Нобелевской премии 1975 года перевёл на итальянский язык несколько сонетов Шекспира. В настоящем докладе исследуется влияние Шекспира в поэтическом творчестве Монтале, воздействие его сонетов в русле петраркизма и английской поэтической традиции. Несколько актуальными для итальянского поэта оказались такие особенности шекспировских сонетов, как «бытовая» конкретность явлений и вещей, заключающая помимо первоначального смысла вселенскую образность. Тема времени и вечности, её воплощение у Монтале и в сонетах Шекспира. Наконец, рецепция Шекспира Т. С. Элиотом, теория объективного коррелята, соответствия этой теории в творчестве Монтале. Принципы изображения Возлюбленной в сонетах Петрарки, в сонетах Шекспира и в творчестве Монтале. Философское и поэтическое

в стихах Шекспира, общечеловеческое и поэтическое в поэзии Монтале. Гуманистическое отношение к человеку Шекспира и тоска по гуманным взаимоотношениям в творчестве Монтале.

Шекспир находит ракурс соединения личной индивидуальности и всеобщего смысла, значимого для всех. Он не ставил себе целью создать новое, но всегда был новатором, синтезируя и обобщая предыдущее искусство.

На уровне поэтики в стихах Шекспира постоянно наблюдается направленность мысли не в сторону усиления субъективности, а именно в сторону обобщения. Универсальность и классичность выражения оказались результатом поэтического совершенства. Великий английский поэт находит ракурс соединения личной индивидуальности и всеобщего смысла, значимого для всех.

Строгая структура стиха Шекспира и свободная структура – верлибр – у Т. С. Элиота и Монтале. Т. С. Элиот обладал повышенной восприимчивостью к смыслу гениального текста. Он не только учился у других поэтов, но и фиксировал в своих статьях, чем именно он обязан тому или иному поэту. Монтале воспринимает английскую традицию непосредственно и через призму восприятия Элиота.

*Ekaterina V. Feigina*

## **MONTALE AND SHAKESPEARE**

Eugenio Montale was a famous Italian poet, a Nobel Prize laureate of 1975. He translated some of Shakespeare's sonnets into Italian. In this report Shakespeare's influence on Montale's poetic work and the interaction between the Petrarchan and Spenserian sonnet forms are being analysed. Shakespeare's sonnets were an eye-opener for Montale, due to their visual everyday detail that did not prevent them from having an universal appeal. The theme of Time had different expressions in the two poets' lyric. T. S. Eliot perceived Shakespeare's verse in a special way, and the objective correlate theory was important in Montale's understanding of the English texts. The Beloved as treated across cultures – by Petrarch, Shakespeare, and Montale. Philosophy and poetry in Shakespeare's verses, the universal and the poetic in Montale's poetry. Shakespeare's humane attitude to human beings, and Montale's yearning for the humaneness.

Shakespeare was an expert in bringing out through individual dramas, the common sense of life. He never aimed at being innovative, yet constantly was an innovator that synthesizes and generalizes the antecedent art.

On the level of poetics Shakespeare always shows a tendency to increasing objectivity rather than concreteness. The universal appeal resulted from artistic mastery. The great English poet struck a perfect balance of personal identity and universal sense, most significant for everybody.

Shakespeare's verse is metrical and disciplined. Eliot and Montale favored *vers libre*. T. S. Eliot was also extremely receptive to the essence of the master's text. He did not only learn from other poets, but also made acknowledgements to these in his critical essays. Quite often Montale's view of the classics seems to have been shaped by reading Eliot.

*V. С. Флорова*

### **ДРАМАТИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ В «СОНЕТАХ» ШЕКСПИРА**

Для Шекспира-лирика, как и для Шекспира-драматурга, характерна постоянная ориентация на воспринимающую аудиторию. Однако аудитория «Сонетов», в отличие от театральной публики, предельно сужена, иногда вплоть до одного человека. Адресат «Сонетов» выступает сразу в двух ипостасях: как реальный читатель, которого имеет в виду Шекспир, и как персонаж – одно из центральных действующих лиц. Таким образом, в «Сонетах» возникает двойной диалог: автор-читатель и лирический герой-адресат. Этот диалог несет колоссальный драматический заряд благодаря постоянной активности той аудитории, ради которой создается.

*Valeria S. Florova*

### **DRAMATIC DIALOGUE IN SHAKESPEARE'S SONNETS**

Shakespeare the poet is just as intent on his audience as Shakespeare the dramatist is. Unlike theatrical public, however, the audience of the *Sonnets* is extremely narrowed, sometimes reduced to a single person. The addressee of the *Sonnets* acts in two roles at once: he is the real reader whom Shakespeare means while composing the poems, and he is the imagined character too — one of the *dramatis personae* of Shakespeare's lyrical poetry. Then there is a double dialogue in the *Sonnets*: one going on between the author and the reader, and another, between the speaker and the addressee. This dialogue bears an enormous dramatic impulse, due to constant activity of that audience for the sake of which it is created.

## МЕТАМОРФОЗЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА В СОНЕТАХ У. ШЕКСПИРА И В ЛИРИКЕ А. БЛОКА

Тема «Блок и Шекспир» не раз привлекала внимание исследователей, отметивших наиболее важные ее аспекты. «Гамлетовский миф» ранней лирики Блока и макбетовские мотивы «пузырей земли», поклонение «влажному» образу Дездемоны и замороженность перед демонической тенью поручика Яго – вот лишь немногие свидетельства глубинных связей творчества А. Блока с наследием английского драматурга.

В отечественном литературоведении нет недостатка в попытках объяснения подобного феномена. В основе скрытых и явных аллюзий, объединяющих Шекспира и Блока, лежит, по мнению И. С. Приходько, «переключка эпох, их типологическое сходство: перелом, нестабильность, исчерпанность принятых форм жизни, кризис» и «крушение гуманизма». Однако сознание кризиса накладывается у Блока и у Шекспира на острую потребность в *бытии* идеала, воплощенного в конкретно-осознаваемую, символически-значимую форму.

Задача исследования – выявить типологию совпадений и различий в содержании и способах воплощения лирического идеала на материале поэзии У. Шекспира и А. Блока. Автор доклада рассматривает проблему соотношения индивидуального и общего в структуре лирического идеала шекспировских «Сонетов» в сопоставлении с лирикой А. Блока. Особое внимание уделяется анализу функций элементов предшествующей традиции в индивидуальном поэтическом контексте. Делается общий вывод о различии внутренней структуры поэтического идеала и сходстве его динамики в лирических «универсумах» Шекспира и Блока, выявляются переключки в способах воплощения идеала с помощью традиционных мотивов и образов.

*Tatyana G. Chesnokova*

## THE METAMORPHOSES OF POETIC IDEAL IN SHAKESPEARE'S *SONNETS* AND A. BLOK'S LYRICAL WORKS

The topic «Blok and Shakespeare» has many times attracted the attention of literary critics, who detected its most important aspects. The «Hamlet myth» of Blok's early lyrics, and the *Macbeth's* motifs of «bubbles of the earth», the adoration of the «moist» image of Desdemona and the strange conjuring of the daemonic shadow of Iago – these are but a few signs of deep

connections between the creative works of the Russian poet and the heritage of the English dramatist.

There is no lack of attempts to explain this phenomenon in the Russian literary criticism. The root of hidden and overt allusions connecting Blok and Shakespeare lies, according to I. S. Prikhod'ko, in "the epochs having something in common, their typological likeness: sudden change, instability, exhaustion of the adopted forms of life, crisis" and "downfall of humanism". Yet a sober realization of crisis coexists in both Shakespeare's and Blok's works with a keen longing for an ideal embodied in explicitly conceived and symbolically meaningful forms.

The task of the present analysis is to reveal the typology of similarities and differences in content and ways of construction of a lyrical ideal in Shakespeare's and Blok's poetry. The author of the report considers the problem of correlation between the general and the individual in the structure of the lyrical ideal in Shakespeare's *Sonnets* in comparison to Blok's lyrical works. Special attention is given to the analysis of the functions of predecessors in the individual poetic contexts. A general conclusion is made about the difference in the inner structure of the poetic ideal, and closeness of its dynamics to lyrical «universes» of Shakespeare and Blok, some resemblances between the two authors' means of shaping their poetic ideals through traditional motifs and images are also underlined.

*А. А. Шаракшанэ*

### **КОММЕНТАРИЙ К «СОНЕТАМ» У. ШЕКСПИРА**

В последние десятилетия интерес к «Сонетам» Шекспира со стороны исследователей, переводчиков и читателей сильно возрос. Появился ряд новых полных переводов этой книги и множество переводов отдельных сонетов. Дополнительным стимулом для такого внимания является приближающаяся дата – 400-летие первого опубликования «Сонетов» на языке оригинала (1609 г.).

В новой книге «У. Шекспир. Сонеты. Перевод и комментарий А. Шаракшанэ» публикуется обширный комментарий к шекспировскому сонетному своду, выполненный в духе и с учетом комментариев, существующих в англоязычной шекспироведческой литературе, особенно комментария Г. Б. Эванса (в книге *The New Cambridge Shakespeare: The Sonnets*. Cambridge University Press, 1996).

За прошедшие четыре века английский литературный язык изменился в огромной степени. Для современного читателя и переводчика особую трудность составляют многочисленные случаи, когда слова,

присутствующие в составе современного языка, в языке эпохи Шекспира (и, конкретно, у самого Шекспира) могли иметь иной спектр значений и иную стилистическую окраску. По этой причине текст памятника представляется во многом темным и порождает множество толкований, в том числе совершенно ошибочных.

Задача данного комментария в том, чтобы преодолеть эту дистанцию, раскрыть текст для читателя. Помимо подробных указаний относительно смыслового диапазона отдельных слов оригинала, приводится прочтение затруднительных фраз и предложений, а также замечания стилистического характера. На этой основе истолковываются многие образы произведения.

Комментарий лишний раз свидетельствует о величии Шекспира как мастера и творца литературного языка. Фактический материал комментария может быть использован для исследований по стилистике, особенно метафоризму поэзии Шекспира.

*Alexandre A. Sharakshane*

## **A COMMENTARY ON SHAKESPEARE'S SONNETS**

The recent decades have witnessed a great influx of interest in Shakespeare's *Sonnets* on part of Russian scholars, translators, and reading public. Several new complete translations and a multitude of translations of separate sonnets have been published. This interest is further enhanced by the imminent 400<sup>th</sup> anniversary of the first publication of the *Sonnets* in England (1609).

Our new book\* contains an extensive commentary on the *Sonnets* made by A. Sharakshane in the manner of and with regard to the commentaries and annotations to the text that exist in English, especially the annotation by G. B. Evans (in: *The New Cambridge Shakespeare: The Sonnets*. Cambridge University Press, 1996).

Over the past four centuries the literary English language has undergone dramatic changes. Of special difficulty for today's readers and translators are numerous cases when particular lexical units existing in modern English seem familiar, while their usage by Shakespeare's contemporaries (and, certainly, by Shakespeare himself) was very different semantically and/or stylistically. This linguistic gap makes the text of the *Sonnets* an obscure reading and gives birth to wayward interpretations.

---

\* Шекспир У. Сонеты. Перевод и комментарий А. Шаракшанэ. – б/и, 2008.

The objective of the Commentary is to bridge this gap, and reveal the text to the reader. Apart from detailed comments on the primary and secondary meanings of particular words, it includes the rendering of difficult phrases and sentences as well as stylistic notes. On this basis, interpretations of many metaphors and poetic images are suggested.

The commentary provides, yet another time, evidence of Shakespeare's greatness as master and creator of the English language. The factual findings in the Commentary can be further used in research on Shakespearean style and metaphor.

*Т. В. Швецова*

## **ШЕКСПИРОВСКИЙ КОНТЕКСТ ТВОРЧЕСТВА И. С. ТУРГЕНЕВА**

Контекст, будучи понятием, имеющим гетерогенную картину толкований у разных исследователей, на сегодняшний день является одним из самых малоизученных в литературоведении. Контекст позволяет описать условия для контакта авторов, чье творчество в хронологическом и стадийном отношении основательно разнесено, актуализирует присутствие какого-либо компонента в пределах творчества писателя. Традиционно контекст рассматривают как то, что находится за пределами текста.

В России на протяжении XVIII–XIX вв. сложилась определенная система смыслов при восприятии трагедии Шекспира «Гамлет». Другими словами, произведение английского драматурга получало отклик в русской культурной среде, оформившийся в очевидный заданный контекст. И. С. Тургенев, создавая своего «русского» Гамлета в 40-е годы XIX века, реагировал на известные реалии, постигал шекспировскую пьесу, и тем самым нечто менял в сложившейся иерархии смыслов, модифицируя привычное представление о принце Датском. Шекспировский контекст творчества Тургенева – пространство созидательной активности автора.

Предполагаем осмыслить проблему границ шекспировского контекста, вопрос о сути новаторства И. С. Тургенева, которое, на наш взгляд, состоит как раз в изменении шекспировского контекста. Допускаем мысль, что контекст не только то, что задано, сложилось исторически, но и то, что творится автором, некая структура, которая предшествует созданию произведения. Из известного историко-литературного контекста писатель выбирает близкое и понятное его собственному сознанию и прикладывает усилия по созданию субъективного контекста. Изменение контекста влечет появление художественного произведения.



**SHAKESPEARE'S CONTEXT  
IN I. S. TURGENEV'S WORKS**

Context as a notion, which has a heterogeneous nature in research and interpretation, is at present one of the most little-studied in literary criticism. However, context studies highlight analyses of such author interrelations as would be ignored in chronological and period comparative research, since this method proceeds from the presence of a certain component within the writer's creative output. Traditionally the context is considered to be something outside the text.

In Russia during the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries a certain system of meanings was formed regarding the perception of Shakespeare's *Hamlet*. In other words, the work of the English playwright used to receive a response in the Russian cultural environment, which was gradually fitted into an obvious given context. While developing his Russian Hamlets in the 1840s, I. S. Turgenev responded to familiar realities, and when he studied the Shakespeare's play, he necessarily changed something in the established hierarchy of meanings and modified the accepted notions concerning the prince of Denmark.

The Shakespeare context in Turgenev's work is an essential part of the Russian author's work. We intend to clarify the problem of the borders of Shakespeare's context, a question about the essence of Turgenev innovations, which, in our mind, lies exactly in the changes he makes to Shakespeare's context. We admit that the context is not just something historically established, but also a thing to be re-created by another author, a structure preceding his creative work. From existing historical and literary contexts, the writer selects something close to his own worldview, and works to create a new personal context. This changing of contexts gives birth to a new literary work.

**МОТИВ УМЕРШЕЙ И ВОЗРОЖДЕННОЙ ЖЕНЫ  
У ЕВРИПИДА И ШЕКСПИРА:  
«АЛКЕСТА» И «ЗИМНЯЯ СКАЗКА»**

Фольклорные истоки мотива умершей и возрожденной жены. Ближайшие литературные источники данного сюжета для Еврипида и Шекспира. Интерпретация мифического сюжета античным драматургом в сторону его архаизации. Смещение основного акцента на центральные женские персонажи у обоих авторов. Роль Алкесты и Гермионы в раз-

витии основного конфликта. Природа жертвенности героинь Еврипида и Шекспира. Добровольность/вынужденность, активность/пассивность, рациональность/эмоциональность как критерии оценки их поступков. Цель и смысл жертвы по Еврипиду и Шекспиру. Значение выведения на сцену образа статуи обоими авторами.

*Galina N. Shelogurova*

**THE MOTIF OF DECEASED AND REVIVED WIFE IN EURIPIDES'S  
*ALCESTIS* AND SHAKESPEARE'S *WINTER'S TALE***

Folklore sources of the story about a wife who dies and is revived. The most likely sources that Euripides and Shakespeare had. The Greek dramatist made the story sound more archaic. Both playwrights foregrounded the heroines. Alcestis and Hermione have important functions in the central plot development, and both are ready to sacrifice themselves. Their actions can be analysed if we consider whether or not they are voluntary or forced, active or passive, rational or spontaneous. The purpose of sacrifice according to Euripides and Shakespeare. The meaning why the authors put the image of statue on the stage.

## Список авторов

**Абилова Фируза Абуталибовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Дагестанского госуниверситета.

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

**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.

**Волкова Анна Геннадьевна**, аспирант кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

**Гайдин Борис Николаевич**, старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

**Горбунов Андрей Николаевич**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

**Горбунова Анна Вячеславовна**, аспирант кафедры всемирной литературы Московского педагогического государственного университета.

**Елифёрова Мария Витальевна**, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры сравнительной истории литератур Российского государственного гуманитарного университета.

**Захаров Николай Владимирович**, доктор философии, кандидат филологических наук, зам. директора Института фундаментальных и прикладных исследований Московского гуманитарного университета.

**Ищук-Фадеева Нина Ивановна**, доктор филологических наук, филологический факультет Тверского государственного университета.

**Кизима Марина Прокофьевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Московского государственного института международных отношений (университета) МИД РФ.

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

**Литвинова Марина Дмитриевна**, доктор филологических наук, профессиональный переводчик и преподаватель Московского государственного лингвистического университета им. Мориса Тореза.

**Луков Владимир Андреевич**, доктор филологических наук, профессор, руководитель 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.

**Микеладзе Наталья Эдуардовна**, доктор филологических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова

**Микушевич Владимир Борисович**, поэт, переводчик с немецкого, английского, французского, итальянского, санскрита.

**Мисочник Светлана Михайловна**, кандидат филологических наук, директор музея-заповедника А. А. Блока.

**Николаев Вадим Данилович**, переводчик.

**Орлицкий Юрий Борисович**, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, главный редактор информационного издания «Вестник гуманитарной науки».

**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».

**Поплавский Виталий Романович**, кандидат филологических наук, режиссер театра-студии Московского городского дома учителя «Горизонт», переводчик-шекспировед.

**Приходько Ирина Степановна**, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН, профессор Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова.

**Ратников Кирилл Владимирович**, доцент кафедры журналистики Челябинского государственного университета.

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

**Ряполова Валентина Александровна**, доктор искусствоведения  
Кафедра теории преподавания иностранных языков факультета ино-

*странных языков и регионоведения Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.*

**Смирнова Наталья Анатольевна**, доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы Кабардино-Балкарского государственного университета.

**Сокур Галина Алексеевна**, кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета.

**Степанов Сергей Анатольевич**, кандидат технических наук, доцент Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, член Союза писателей Санкт-Петербурга, переводчик.

**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 НФ УРАО.

**Фейгина Екатерина Витальевна**, кандидат филологических наук, ст. преподаватель кафедры истории зарубежной литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

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

**Чеснокова Татьяна Григорьевна**, кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Московского городского педагогического университета.

**Шаракшанэ Александр Абович**, кандидат физико-математических наук, доцент, преподаватель Международной школы бизнеса при РЭА им. Г. В. Плеханова, член союза переводчиков России.

**Швецова Татьяна Васильевна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории литературы Северодвинского филиала Поморского государственного университета им. М. В. Ломоносова.

**Шелогурова Галина Николаевна**, кандидат филологических наук, доцент Российского православного университета.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Приходько И. С.</i> Вести из Стратфорда.....	3
<i>Абилова Ф. А.</i> Шекспировский код в Уэссекском цикле романов Томаса Гарди.....	6
<i>Abilova F.A.</i> The Shakespearian Code in the <i>Wessex Tales</i> Series by Thomas Hardy.....	7
<i>Акимов Э. Б.</i> «Король Лир» Шекспира и «Станционный смотритель» Пушкина.....	8
<i>Akimov E. B.</i> Shakespeare's <i>King Lear</i> and A. Pushkin's <i>Station Master</i> .....	9
<i>Бартошевич А. В.</i> Стратфордский театр нашего времени: Шекспир для туристов?.....	9
<i>Bartoshevich A. V.</i> Stratford Theatre of Our Time: Is Shakespeare for Tourists?.....	12
<i>Волкова А. Г.</i> Поэтика концепта «любовь» в сонетах У. Шекспира и Д. Донна.....	14
<i>Volkova A. G.</i> The Poetics of the Concept "Love" in Shakespeare's and Donne's Sonnets.....	14
<i>Гайдин Б. Н.</i> «Анти-Гамлет» у И. С. Тургенева и Т. Стоппарда.....	15
<i>Gaydin B. N.</i> «Anti-Hamlet» in I. S. Turgenev's and T. Stoppard's Works.....	15
<i>Горбунов А. Н.</i> 146-й сонет Шекспира и его место в цикле.....	15
<i>Gorbunov A. N.</i> Shakespeare's <i>Sonnet 146</i> and its Place in the Collection.....	16
<i>Горбунова А. В.</i> «Доктор Фаустус» Марло – первое драматическое воплощение легенды.....	25
<i>Gorbunova A. V.</i> Marlowe's «Doctor Faustus» – the First Dramatic Realization of the Legend.....	26
<i>Елифёрова М. В.</i> Сколько языков знал Шекспир? Мифы и реальность.....	26
<i>Eliferova M. V.</i> Shakespeare as a Polyglot: Debunking the Myth.....	27
<i>Захаров Н. В.</i> «Мир Шекспира»: электронная энциклопедия.....	28
<i>Zakharov N. V.</i> "The World of Shakespeare": an Electronic Encyclopedia.....	29
<i>Ищук-Фадеева Н. И.</i> Трагедия рока и трагедия судьбы (Эсхил и Шекспир).....	29

<i>Ishchuk-Fadeeva N. I.</i> Tragedy of Doom and Tragedy of Fate (Sophocles, Euripides, Shakespeare).....	30
<i>Кизима М. П.</i> Шекспир и новоанглийский ренессанс XIX века: Маргарет Фуллер.....	32
<i>Kizima M. P.</i> Shakespeare and the New England Renaissance of the XIX Century: Margaret Fuller.....	32
<i>Костихова М.</i> Шекспир для аудитории, испытавшей шоковую терапию.....	33
<i>Kostihová M.</i> Shakespeare After Shock Therapy.....	34
<i>Луков В. А.</i> «Культ Шекспира»: от концепта к термину.....	35
<i>Lukov V. L.</i> The «Cult of Shakespeare»: Developing a Concept into a Term.....	36
<i>Макаров В. С.</i> Изобретение иерархии: провозглашение и субверсия «порядка» в Англии раннего нового времени.....	36
<i>Makarov V. S.</i> Invention of Hierarchy: Proclamation and Subversion of «Order» in England of the Early Modern Period.....	37
<i>Макуренкова С. А.</i> Мир в 1607 году: новый взгляд в шекспироведении.....	38
<i>Makurenkova S. A.</i> The World in 1607: A New Approach in Shakespeare Studies.....	38
<i>Микеладзе Н. Э.</i> Библейские корни конфликта «Меры за меру» Шекспира.....	39
<i>Mikeladze N. E.</i> The Biblical Roots of the Main Conflict in Shakespeare's <i>Measure for Measure</i> .....	39
<i>Николаев В. Д.</i> Шекспир и христианство.....	40
<i>Nikolaev V. D.</i> Shakespeare and Christianity.....	40
<i>Орлицкий Ю. Б.</i> Феномен удетеронной строки в прозиметрической драме Шекспира (к проблеме точности перевода).....	40
<i>Orlitskiy Y. B.</i> Minimum-length Lines in Shakespeare's Prosimetria (Concerning Accuracy in Translation).....	42
<i>Первушина Е. А.</i> Русская переводческая рецепция циклической структуры «Сонетов» Шекспира.....	43
<i>Pervushina E. A.</i> Russian Translators' Reception of the Cyclic Structure of Shakespearean <i>Sonnets</i> .....	43
<i>Пешков И. В.</i> Любовь и месть в «Гамлете» Шекспира.....	44
<i>Peshkov I. V.</i> Love and Revenge in Shakespeare's <i>Hamlet</i> .....	44
<i>Поплавский В. Р.</i> Трагедия о Гамлете в эстетике Ренессанса и классицизма.....	44
<i>Poplavskiy V. R.</i> The Tragedy of Hamlet in Renaissance and Classicist Aesthetics.....	45

Приходько И. С. Растительная метафора в поэтической вселенной «Сонетов» Шекспира.....	46
<i>Prikhod'ko I. S. Vegetation Metaphors in Shakespeare's Sonnets.....</i>	46
Ратников К. В. Значение творчества Шекспира для развития мировой поэзии (Интерпретация в лекционных курсах Шевырева).....	47
<i>Ratnikov K. V. The Importance of Shakespeare for World Poetry (Interpretation in the Lecture Course of Stepan Shevyrev).....</i>	50
Рогатин В. А. Аллитерационный всплеск в английской поэзии XIV века.....	50
<i>Rogatin V. A. Alliterative Revival in the English Poetry of the 14<sup>th</sup> Century.....</i>	51
Ряполова В. А. Современен ли «Тит Андроник»?.....	51
<i>Ryapolova V. A. The Topicality of Titus Andronicus.....</i>	52
Смирнова Н. А. Гамлет в «Стране негодяев» (шекспировский метатекст Сергея Есенина).....	52
<i>Smirnova N. A. Hamlet in Villains' Country (Shakespearean Metatext of Sergei Yesenin).....</i>	53
Сокур Г. А. Московские премьеры шекспировских спектаклей 30-х годов XX в. в отечественной театральной критике.....	53
<i>Sokur G. A. Reception of Moscow Premieres of Shakespeare Performances in Theatrical Criticism of the 1930s.....</i>	54
Степанов С. А. «Гамлет»: Вывих века.....	55
<i>Stepanov S. A. Hamlet: A Disjointed Time.....</i>	55
Темкина Г. М. «Гамлет» на школьном уроке.....	55
<i>Temkina G. M. Hamlet in Classroom.....</i>	56
Ушакова А. Н. Переводы сонетов Шекспира Э. Монтале.....	57
<i>Ushakova A. N. E. Montale as a Translator of The Sonnets.....</i>	58
Фейгина Е. В. Монтале и Шекспир.....	58
<i>Feigina E. V. Montale and Shakespeare.....</i>	59
Флорова В. С. Драматический диалог в «Сонетах» Шекспира.....	60
<i>Florova V. S. Dramatic Dialogue in Shakespeare's Sonnets.....</i>	60
Чеснокова Т. Г. Метаморфозы поэтического идеала в сонетах У. Шекспира и в лирике А. Блока.....	61
<i>Chesnokova T. G. The Metamorphoses of Poetic Ideal in Shakespeare's Sonnets and A. Blok's Lyrical Works.....</i>	61
Шаракшанэ А. А. Комментарий к «Сонетам» У. Шекспира.....	62
<i>Sharakshane A. A. A Commentary on Shakespeare's Sonnets.....</i>	63
Швецова Т. В. Шекспировский контекст творчества И. С. Тургенева.....	64
<i>Shvetsova T. V. Shakespeare's Context in I.S.Turgenev's Works.....</i>	65



<i>Шелогурова Г. Н.</i> Мотив умершей и возрожденной жены у Еврипида и Шекспира: «Алкеста» и «Зимняя сказка».....	65
<i>Shelogurova G. N.</i> The Motif of Deceased and Revived Wife in Euripides's and Shakespeare's Creative Works: <i>Alcestis</i> and <i>Winter's Tale</i> .....	66

*Научное издание*

**ШЕКСПИРОВСКИЕ  
ЧТЕНИЯ 2008**

АННОТАЦИИ ДОКЛАДОВ

*29 сентября – 3 октября 2008 года*

**SHAKESPEARE  
READINGS 2008**

ABSTRACTS

(Электронная версия — исправленная)

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 25.09.2008 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5

Тираж 100 Заказ №.

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