

Н. С. Футляев, Д. Н. Жаткин

НЕИЗВЕСТНЫЙ ПЕРЕВОД «ОТЕЛЛО» ШЕКСПИРА¹**Аннотация.**

Актуальность и цели. В статье впервые осуществлен анализ хранящегося в Российском государственном архиве литературы и искусства перевода «Отелло» Шекспира, выполненного И. А. Аксеновым и отредактированного для сцены Ю. П. Анисимовым. Данный перевод, относящийся к 1930-м гг., рассмотрен в контексте литературной и театральной жизни этой эпохи, характеризовавшейся усилением внимания к шекспировскому «Отелло», проявившимся в появлении нового перевода А. Д. Радловой, подготовке режиссерского плана «Отелло» К. С. Станиславским, постановках «Отелло» во МХАТ (И. Я. Судакон) и Малом театре (С. Э. Радлов), создании эталонного образа Отелло А. А. Остужевым и др. Целью исследования является установление значения перевода И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова для русской рецепции «Отелло» 1930-х гг.

Материалы и методы. Материалом для анализа стали машинопись перевода И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова, хранящаяся в РГАЛИ, режиссерский план «Отелло» К. С. Станиславского, перевод А. Д. Радловой, литературно-критические статьи, дневниковые, эпистолярные, мемуарные и документальные источники. В работе использовались сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и биографический методы исследования.

Результаты. Проанализированы обстоятельства литературной и театральной жизни России 1930-х гг., предшествовавшие появлению перевода И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова. Выявлена специфика интерпретации И. А. Аксеновым и Ю. П. Анисимовым отдельных эпизодов шекспировского произведения в сравнении с их прочтениями, предложенными предшественниками и современниками. Многие факты впервые соотнесены между собой, что позволило представить в комплексной взаимосвязи значимые события в русской рецепции «Отелло» в рассматриваемый период.

Выводы. Анализ показал, что при всей посредственности творческой реализации И. А. Аксеновым и Ю. П. Анисимовым замысла перевода шекспировского «Отелло», этот перевод не был маргинальным явлением, ибо отвечал настроениям эпохи, в частности, соответствовал усилившемуся интересу к шекспировскому наследию, установке на создание новых переводов произведений великого драматурга взамен дореволюционных переводов, не выдерживавших критики на новом историческом этапе. Наряду с опущениями отдельных эпизодов, обусловленными ориентацией на театральную постановку, в переводе И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова присутствует и ряд купюр, вызванных идеологическими соображениями, несоответствием некоторых реплик умонастроениям эпохи.

Ключевые слова: И. А. Аксенов, перевод, реминисценция, традиция, сценическая редакция, режиссерский план, рецепция, межкультурная коммуникация.

¹ Исследование осуществлено в рамках реализации проекта № 2232 «Междисциплинарные социально-гуманитарные исследования в контексте инновационного развития и международных связей» базовой части государственного задания Министерства образования и науки РФ.

THE UNKNOWN INTERPRETATION OF «OTHELLO» BY SHAKESPEARE

Abstract.

Background. The article firstly deals with the analysis of the interpretation of «Othello» by Shakespeare kept in the Russian state record office of literature and art made by I. A. Aksenov and corrected by Y. P. Anisimov for the performance. This interpretation, dated in 1930, was analyzed in the context of literature and theatre life of this period, which was characterized by strong attention to Shakespeare's «Othello» which can be proved by appearance of a new interpretation made by A. D. Radlova, preparation of the editor's plan for «Othello» by K. S. Stanislavsky, representations of «Othello» performances in Moscow theatres «MHAT» (I. Y. Sudakov) and Maly Theatre (S. A. Radlov), creation of an ideal image of «Othello» by A. A. Ostuzhev etc. The aim of the research is to define the significance of I. A. Aksenov's interpretation under the editorship of Y. P. Anisimov for the Russian reception of «Othello» in 1930.

Materials and methods. The material for the analysis was the typescript of the I. A. Aksenov's translation under the editorship of Y. P. Anisimov kept in the Russian State Library, the editor's plan of «Othello» by K. S. Stanislavsky, A. D. Radlova's interpretation, literature-critical articles, diaries, letters, memoirs, documents. Historical-comparative, typological-comparative, biographical methods of investigation were used in the study.

Results. The authors analyzed the circumstances of literary and theatre life of Russia in 1930, preceding the appearance of I. A. Aksenov's interpretation under the editorship of Y. P. Anisimov. The researchers also defined the specific features of Aksenov's and Anisimov's interpretation of some episodes of the Shakespeare's work in comparison with their representations, suggested by predecessors and contemporaries. Many facts were compared, which helped to evaluate significant events of the Russian reception of «Othello» in the complex interconnection at the period of time under consideration.

Conclusions. The analysis showed that in spite the fact that I. A. Aksenov and Y. P. Anisimov tried to realize the Shakespeare's main aims with the help of their creativity, their translation was not a marginal phenomenon because it responded to the views of that time, corresponded to the strong interest to the Shakespeare's legacy, the wish to create new translations of the great drama poet instead of the ones made before the revolution, which were criticized during the modern period of time. With omissions of some episodes, which were intentionally done for the theatre performance, one can find some features in the I. A. Aksenov's interpretation under the editorship of Y. P. Anisimov provoked by ideological thoughts, as well as false translations of some speeches provoked by the epoch's mental assumptions.

Key words: I. A. Aksenov, translation, reminiscence, tradition, scene reaction, reception, director's plan, intercultural communication.

В фонде Юлиана Павловича Анисимова в Российском государственном архиве литературы и искусства (ф. 1013, оп. 1, ед. хр. 11) сохранился неопубликованный перевод трагедии Шекспира «Отелло», выполненный И. А. Аксеновым. Материалы архивного дела включают в себя три машинописи, одна из которых является чистой, две других содержат различного рода правки. На л. 1–141 находится чистовая машинопись перевода И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова; от первоначального текста И. А. Аксенова со-

хранились лишь небольшие фрагменты: на л. 142–150 – начало второго акта, на л. 151–157 – черновые варианты начала первого акта. Эти фрагменты не авторизованы, перепечатаны неизвестным лицом, причем во втором случае небрежно, с механической разбивкой строк. Правки, внесенные Ю. П. Анисимовым, достаточно значительны и, в подавляющем большинстве случаев, улучшают качество перевода, а также устраняют допущенные И. А. Аксеновым лакуны при прочтении шекспировского текста; вместе с тем отдельные эпизоды кардинально сокращались в угоду их сценической постановке.

Учитывая целый ряд обстоятельств – утрату полного текста перевода И. А. Аксенова (сохранились крайне незначительные фрагменты), несомненную предпочтительность варианта с правкой Ю. П. Анисимова в сравнении с изначальным вариантом, имеет смысл рассмотрение не черновиков И. А. Аксенова, а его итогового перевода под редакцией Ю. П. Анисимова, имеющего самостоятельную эстетическую ценность и интересного для историков русского поэтического перевода. Первоначальные варианты И. А. Аксенова все же могут привлечь внимание теоретиков перевода при текстологических разысканиях, а также при решении целого ряда вопросов – что именно и почему правил Ю. П. Анисимов, совершенствуя рукопись И. А. Аксенова, можно ли каким-то образом обобщить вносимые им правки в какие-то группы, чтобы осмыслить направление проделанной работы, и т.д.

В частности, при редактировании реплики Яго, сообщающей об утверждении лейтенантом флорентийца Кассио («Чего мне врать. Ведь трое знатных граждан, / Ломая шапки перед ним, просили / Меня назначить лейтенантом. Честью / Клянусь, достоин этой чести я, / Но он из гордости и самодурства / Им прочитал возвышенный доклад, / Напичканный пустою дребеденью / Военных терминов. И в заключение / Им просто отказал. «Я, – говорит, – / Себе уже наметил офицера. / Но кто же он? Великий математик / Микеле Кассьо, некий флорентиец, / До черта в женщину влюбленный <...> [1, л. 2–3]), Ю. П. Анисимов либо выбирал один из предложенных И. А. Аксеновым вариантов прочтения отдельных стихов оригинала (см. [1, л. 151]), либо отказывался от всех вариантов, предлагая свой (например, «До черта в женщину одну влюбленный» вместо «Влюбленный по уши в одну красотку – / в свою жену»). Во втором акте правки Ю. П. Анисимова были более значительными, причем во многих случаях снималась нарочитая грубость. Например, у И. А. Аксенова: «Яго. Святая подстилка! Ее, должно быть, на мавра со святости и потянуло. Святая! Знает, где раки зимуют. Ты сам видел, как она ему щекотала ладонь. Видел?» [1, л. 144]; в итоговом тексте: «Яго. Святая фига! Вино, которое она пьет, тоже из винограда сделано. От святости не потянет на мавра. А ты видел, как она гладила ладонь Кассио» [1, л. 38].

Несмотря на то, что машинопись черновых редакций И. А. Аксенова не датирована, можно предполагать, что переводчик обратился к шекспировской трагедии на рубеже 1920–1930-х гг., когда в литературных и театральных кругах усилилось понимание того, что созданный еще в конце 1850-х гг. и долгое время господствовавший на сцене перевод П. И. Вейнберга (см. [2, с. 264–270; 3, с. 1–160; 4]) не подлежит редактированию и что в новую советскую эпоху необходим новый перевод «Отелло». Этому предшествовали длительные попытки представить отечественному читателю и зрите-

лю «усовершенствованного» П. И. Вейнберга, начатые еще А. А. Блоком, который в 1919 г. отредактировал перевод по изданию, вышедшему незадолго до смерти переводчика в «Библиотеке великих писателей» под редакцией С. А. Венгерова (см. [5, с. 288–362]). Если П. И. Вейнберг, формулировавший в своих трудах по теории перевода (см., например, [6, с. 437–451; 7, с. 57–62]) требования к точности воспроизведения подлинников, все же позволял себе некоторые вольности, в частности неуместные дополнения, использование лексики, нарушавшей языковые нормы, то А. А. Блок стремился к лаконичности и благозвучности, уделял особое внимание художественным деталям, уточнял отдельные слова, позволявшие скорректировать понимание некоторых эпизодов (текст правок А. А. Блока см. в [8, кн. 2, с. 380–388]; анализ перевода П. И. Вейнберга и его редакции, осуществленной А. А. Блоком, см. в [9, с. 204–210]). В 1923 г. Госиздатом был напечатан вариант вейнберговского перевода, подготовленный к печати В. К. Мюллером (см. [10]); именно на его основе К. С. Станиславским в период с конца 1929 г. по март 1930 г. был подготовлен режиссерский план «Отелло»¹, переправленный из Ниццы, где режиссер оказался по настоянию врачей, работникам МХАТ (его публикацию см. в [12]). На сцене МХАТ «Отелло» Шекспира был поставлен режиссером И. Я. Судаковым; премьера состоялась 14 марта 1930 г., в главных ролях были заняты ведущие артисты театра – Л. М. Леонидов (Отелло), А. К. Тарасова (Дездемона), В. А. Сینیцын (Яго), Б. Н. Ливанов (Кассио). Спектакль не получил достаточного освещения в прессе², так как прошел всего десять раз и был остановлен из-за трагической гибели В. А. Сینیцына³

¹ Интерес к трагедии «Отелло» К. С. Станиславский проявлял еще в конце XIX в. Премьера «Отелло», в котором К. С. Станиславский предстал не только режиссером, но и исполнителем роли Отелло, состоялась в Обществе искусства и литературы на сцене Охотничьего клуба 19 января 1896 г. Замысел новой постановки трагедии относится к середине 1920-х гг. Роли в спектакле «Отелло» были распределены 26 июня 1926 г., репетиции начались 23 декабря 1926 г.; 10 марта 1927 г., на 51 репетиции, состоялся показ спектакля К. С. Станиславскому, однако вскоре работа над постановкой была прекращена, а предпочтение отдано выпуску советских пьес. Вместе с тем это решение оставалось неизвестным читательской публике, тщетно ожидавшей премьеры «Отелло», о чем свидетельствует, в частности, суждение Садко <В. И. Блюма> в острополюемической статье «Начало конца МХАТ» в № 43 «Жизни искусства» за 1927 г.: «А этот совершенно невозможный темп работы МХАТ!.. Где обещанный давным-давно “Отелло”, который начерно был уже приготовлен, а потом отложен в сторонку?» [11, ч. 1, с. 234].

² Известно три отклика на спектакль – рецензии В. И. Блюма «Театр и кино. За китайской стеной классицизма. “Отелло” в МХТ Первом» в газете «Вечерняя Москва» от 22 апреля 1930 г.; Уриэля <О. С. Литовского> «Кипр – турецкий остров. По поводу “Отелло”» в № 3–4 журнала «Советский театр» за 1930 г.; М. Б. Загорского «Классики на советской сцене. “Отелло” в МХТ Первом» в «Литературной газете» от 12 мая 1930 г. (републикацию рецензий см. в [11, ч. 1, с. 315–320]).

³ Успех В. А. Сینیцына в роли Яго был во многом связан с особенностями его мироощущения последних месяцев жизни. Будучи человеком неустойчивого настроения и поведения, В. А. Сینیцын испытывал одиночество в театре, что отразилось на его интерпретации образа Яго как одинокого человека. По наблюдению Б. И. Зингермана, В. А. Сینیцын создал образ, который «по глубине исторической характеристики <...> не уступал режиссерскому плану Станиславского» [13, с. 366].

28 мая 1930 г. и непреодолимых для Л. М. Леонидова психологических нагрузок в роли (см. об этом: [11, ч. 1, с. 303])¹. Видимо, в это время задумывался и осуществлялся перевод И. А. Аксенова, так и оставшийся не востребуемым при жизни переводчика.

В год смерти И. А. Аксенова (1935) увидел свет перевод «Отелло», осуществленный А. Д. Радловой (см. [14; 15]) и поставленный на ленинградской и московской сценах ее мужем, режиссером С. Э. Радловым; наибольший успех имела постановка в Малом театре², где роль Отелло исполнил блистательный А. А. Остужев (см. [17; 18, с. 16–21]). Казалось бы, судьба перевода И. А. Аксенова в такой ситуации была предрешена, но, несмотря на феерический успех спектакля С. Э. Радлова в целом и А. А. Остужева как Отелло в частности, общественное отношение к результатам работы А. Д. Радловой осталось неоднозначным. Свое неприятие этого перевода, не только не превзошедшего перевод П. И. Вейнберга, но и заметно уступавшего ему, сделанного с характерной небрежностью, невнятного и несуразного, огрублявшего синтаксис, интонацию и звучание шекспировских строк, высказал К. И. Чуковский в статьях на страницах газеты «Правда» (см. [19, с. 4]; полемический ответ А. А. Остужева К. И. Чуковскому см. в [20, с. 4]) и журнала «Театр» (см. [21, с. 98–109]). Входящий в круг близких знакомых И. А. Аксенова еще со времен футуристического объединения «Центрифуга» Ю. П. Анисимов, активно занимаясь переводческой деятельностью по заказам различных издательств, решил доработать для сцены сохранившийся у него аксеновский перевод «Отелло», что и сделал в 1939 г.; перевод прошел экспертизу, о чем сообщает помета на титульном листе машинописи, сохранившейся в РГАЛИ, – «разр. ГУРК № 424/39/т от 25.VII.1939 года», подтверждающая, что пьеса была разрешена к постановке в советских театрах. Однако последующие события (смерть Ю. П. Анисимова в мае 1940 г., затем – Великая Отечественная война, появление переводов Б. Л. Пастернака, М. Л. Лозинского) привели к тому, что потенциальная постановка так и не состоялась.

В целом для постановок «Отелло» 1930-х гг. оказалось характерно отсутствие ансамблевой целостности, слаженно взаимодействующего актерского состава, в результате чего спектакли превращались в бенефисы отдельных актеров, существенно превосходивших своих партнеров по уровню профессионального мастерства. Особенно ярко это проявилось в спектакле «Отелло» в Малом театре, где выходящий на сцену «в состоянии полной творческой

¹ Вместе с тем выступление Л. М. Леонидова в роли Отелло запомнилось современникам. В частности, П. А. Марков так вспоминал об этом в газете «Советское искусство» от 14 августа 1941 г. в статье «Вдохновенный актер», ставшей непосредственным откликом на смерть Л. М. Леонидова от сердечного приступа 6 августа 1941 г.: «Когда в верхнем фойе Леонидов сыграл без грима “в пиджаке” последние три акта “Отелло”, заплаканный и потрясенный Станиславский сказал: “Леонидов в “Отелло” не ниже Сальвини”» (см. [11, ч. 2, с. 500]).

² По словам самого С. Э. Радлова, спектакль в Малом театре был поставлен «в исключительно сжатые сроки»: «Театр поставил мне очень близкую, предельную дату премьеры, и я был вынужден всемерно содействовать этой быстроте работы <...>. В Малый театр я пришел после трех вариантов постановки “Отелло”, смысл спектакля мне был ясен, текст известен почти наизусть, и это, конечно, помогало нормальному ускорению работы» [16, с. 39–40].

разгоряченности» [16, с. 40] А. А. Остужев оттеснял на второй план всех прочих актеров, терявшихся на фоне исполнителя роли мавра. А. А. Остужеву удалось поднять «даже частные мотивы пьесы на высоту больших социально-философских обобщений» [22, с. 177], тогда как исполнители прочих ролей не достигали необходимой глубины во многом потому, что не отстаивали своих героев, их представления о жизни. «Отелло» Малого театра так и остался спектаклем одного актера-звезды, способного скорректировать представления режиссера и представлявшего свою роль во всем многообразии деталей. По наблюдению А. А. Аникста, игра А. А. Остужева, воспринимавшего Шекспира «всеми пятью чувствами», представлявшего героя лишенным бытовой реалистичности, но при этом абсолютно реальным, не опускавшимся до фальшивых жестов и условно-театральной интонации, противоречила «существовавшим тогда системам – как мхатовской, так и мейерхольдовской» [23, с. 90]. Благодаря А. А. Остужеву С. Э. Радлов скорректировал многие нюансы своей театральной постановки, что способствовало ее финальной отточенности¹. В этой связи нельзя согласиться с К. Л. Рудницким, который не увидел внутреннего единства режиссера и актера, заявив, что «с Радловым и со спектаклем Остужев был связан только формально, только тем, что в данном спектакле играл», «мог бы играть и в другом» [25, с. 35].

Указывая на общие черты в игре исполнителей роли Отелло, которые не могли вызвать симпатий у публики, А. А. Остужев отмечал, что традиционно весь его образ прорисовывался крупными штрихами: «<...> все в нем было большое, тяжелое, массивное: движения, голос, костюм, самые страсти тоже были большие и пышные» [26, с. 23]. А. А. Остужев создал совершенно иной образ мавра, в котором, как указывал Б. И. Зингерман, не было ни черт грубых и властных итальянских кондотьеров, ни особенностей наемных «профессиональных» полководцев того времени, ни даже подчеркнутой африканской экзотики, от которой осталась лишь белая чалма, оттенявшая бронзовый цвет лица: «Гибкая, юношески стройная фигура, гордо поднятая голова и спокойно соединенные руки. Небольшая борода смягчает овал тонкого лица, которому придают глубокую одухотворенность задумчивые, устремленные куда-то далеко глаза» [27, с. 26].

Сохранившаяся в полном виде сценическая редакция Ю. П. Анисимова представляет интерес в плане сопоставления с относящимися к тому же хронологическому периоду сценическими редакциями «Отелло», созданными К. С. Станиславским и С. Э. Радловым (при участии А. А. Остужева). К. С. Станиславский далек от канонической традиции истолкования Шекспира, в частности, поднимая вопрос о силах, пробуждающих в сознании Отелло те или иные душевные процессы, он утверждает, что ревность не лежит в основе поступков героя: «Я утверждаю, что Отелло совсем не ревнивец. Мел-

¹ Например: «Радлов <...> (Остужеву). Когда вы думаете выпить бокал с прохладительным напитком? Остужев. Отелло так увлечен тем, что, вернее – как говорит Дездемона... Он весь поглощен этим, дорогим для него, зрелищем: вот шевелятся ее губы, вот она откинула голову... Он не может от этого оторваться... Может быть, выпить этот бокал в самом начале? Радлов соглашается с этим. Остужев. Разрешите, выпив бокал, не ставить его обратно на столик, а налево или сзади себя; иначе мне приходится левой рукой тянуться направо к столику и получается напряженная некрасивая фигура; так же будет свободное открытое движение» [24, с. 60].

кий ревнивец, каким обыкновенно изображают Отелло, это сам Яго. Оказывается, я теперь разглядел, что Яго действительно ревнует мелко и пошло Эмилию. Отелло – исключительно благородная душа» [12, с. 265]. А. А. Остужев в постановке С. Э. Радлова также отказывается от трактовки Отелло как ревнивца, способной «обеднить, сузить образ, убить в нем самое привлекательное и большую проблему превратить в частный случай, интересный разве лишь для детектива» [17, с. 33]. Он выдвигает в качестве основополагающей тему одиночества Отелло, возникающего вследствие обманутого доверия, а также выделяет четыре наиболее значимые черты Отелло – «огромную любовь к человеку, проистекающую из характера его гуманизма, безграничную доверчивость, как следствие этой любви, подлинное благородство, как проявление внутренней чистоты самого Отелло, и глубокий демократизм, как философию его социального поведения» [17, с. 27]. В трактовке А. А. Остужева Отелло предстал полезным для Венеции мавром, сумевшим своими недюжинными способностями «заставить патрициев Венецианского сената заглушить в себе презрение к представителю презираемой, “низшей” расы» [26, с. 26]. Такая трактовка закрепилась в отечественном литературоведении в последующие десятилетия, главным образом благодаря работам Н. Я. Берковского, акцентировавшего завуалированные в пристойное обличье «отношения платности», когда Венеция идет навстречу мавру в трудную для себя минуту, не интересуясь на деле ни его человеческими особенностями, ни его гражданской позицией; далее же, когда победа над врагом одержана, Отелло получает своеобразный «гонорар»: «В нем видят стратега, профессионального солдата, и это все. Отелло живет во внешнем мире не под условием своей личности, а под условием своего типа – по массовому типу он кондотьер и слывет кондотьером, пусть и весьма добропорядочным» [28, с. 72].

В отличие от режиссерских планов К. С. Станиславского и С. Э. Радлова сценическая редакция Ю. П. Анисимова все-таки акцентирует ревность Отелло в эпизодах, следующих за коварными намеками Яго на неверность Дездемоны. Если прежде Отелло предстал подлинным титаном Возрождения, мужественным и храбрым воином, далеким от любовных эмоций, сосредоточенным исключительно на битвах и штурмах, то внезапно в его сознании происходит перелом. Привычный к военным баталиям, в которых сразу очевидны враги и друзья, Отелло оказывается у Ю. П. Анисимова не приспособленным к тому, чтобы сопротивляться подковерным играм и интригам мнимых друзей. Отелло у Ю. П. Анисимова не одинок, о чем свидетельствуют реплики Кассио, остающегося до конца верным мавру, и заключительные реплики Эмилии, подчеркнута осуждающей мужа и встающей на сторону обманутого ревнивца.

У К. С. Станиславского конфликт заранее обострен, поскольку максимально подчеркнуты не только принадлежность Дездемоны к знатному роду, но и ее внешняя привлекательность, обаяние, даже невероятная красота, совершенно не соотносимые с портретом мавра. Из разговора Кассио с Яго во второй сцене второго акта Дездемона предстает перед читателями как высшее «совершенство», «самое свежее и нежное создание», «изящная дама», пригодная не столько для людей, сколько для божества (см. [29, с. 149]). И К. С. Станиславский, и Ю. П. Анисимов принимают двоякий образ главной героини. С одной стороны, для Брабанцио, няни и всех домашних тихая Дез-

демона оказывается всего лишь ребенком (см. в сценической редакции Ю. П. Анисимова: «<...> нежная, счастливая девица, / Все время отвергавшая исканья / Кудрявых, знатных баловней страны» [1, л. 11]; «Была она / Не дерзкою и тихою девицей, / Красневшею от собственных движений» [1, л. 15]). Но, с другой стороны, возникает образ иной Дездемоны, которая «не хочет, сидя дома, оставаться “мирным мотыльком”» [30, с. 190] и способна заявить перед лицом всего сената об открытом нарушении отцовской воли, о своей любви к мавру и желании быть с ним: «Отец мой, здесь / Двоится долг. Меня вы породили, / Вы жизнь и воспитанье дали мне. / И жизнь, и воспитанье мне велят / Повиноваться вам. Вы – рыцарь долга, / Но вот мой муж. / И долг, который мать мою заставил / Вас предпочесть ее отцу, меня / Сегодня заставляет выбрать мавра, / Супруга моего» [1, л. 19]. Мечтательная Дездемона как «дитя гуманистической Венеции» [13, с. 395] не просто ждет сказочного принца, но и испытывает желание бороться за свою мечту, смело противиться заурядному счастью. В своем режиссерском плане К. С. Станиславский избегал непосредственных характеристик Дездемоны, предпочитая раскрывать образ героини исключительно через ее реплики. Только однажды, поясняя слова Дездемоны перед сенатом, он счел необходимым охарактеризовать ее как «венецианку, которая сильно отличается от Офелии, какою обыкновенно играют Дездемону ее исполнительницы» [12, с. 95].

Различным представляется понимание того, как относилась Дездемона к Отелло, была ли на самом деле любовь между нею и мавром. В частности, в тексте записи репетиционной работы С. Э. Радлова, сделанной А. Д. Готлибом, можно видеть, как режиссер неизменно акцентировал внимание исполнительницы роли Дездемоны Л. Н. Назаровой, избыточно кокетливой и суетливой в движениях, на «безграничной любви» Отелло и Дездемоны друг к другу, на том, что «Кассио для нее <Дездемоны> – только внешний предлог любовной игры с Отелло, в которой она чувствует себя его хозяйкой» [24, с. 59]. Впоследствии Л. Н. Назарова была заменена О. Е. Малышевой, в игре которой было больше искренности, но вместе с тем и больше бытовизмов, элементов русификации образа.

В режиссерском плане К. С. Станиславского поначалу (во второй сцене первого действия) та же мысль выражается не столь явно, посредством намека: согласно замыслу режиссера, Дездемона бросает из окна цветок, чтобы его поднял уходящий от нее Отелло (см. [12, с. 57]). Более конкретно режиссер высказывается об отношениях Отелло и Дездемоны в пояснениях к монологу Дездемоны перед дождем в третьей сцене первого действия: «В нем <монологе> много любви, но и ума, логики какой-то, не бабьей, но твердой логики любящей женщины» [12, с. 101]. И даже прося Отелло в третьей сцене третьего действия вернуть Кассио на службу, Дездемона у К. С. Станиславского не ощущает тревоги; это повод для милого кокетства: «Дездемона как будто бы говорит, что это еще все пустяки: ты не подумай, что делаешь мне милость, потому что если я захочу испытать тебя, то тогда – ого! Держись. Все это – игра возлюбленных» [12, с. 223].

Судя по сценической редакции Ю. П. Анисимова, у Дездемоны есть все – сочувствие, жалость, презрение, гордость, тревога, но отнюдь не любовь; героиня даже ни разу не упоминает о своей любви к мавру. Сходная трактовка несколько лет спустя (1948) была предложена режиссером

Ю. А. Завадским на сцене Московского драматического театра им. Моссовета¹: не удовлетворившись игрой З. М. Шигаевой, не сумевшей передать смелость чувства Дездемоны, представившей ее прелестной, слабой женщиной, ищущей заступничества Отелло, режиссер заменил ее другой актрисой – И. П. Карташевой, в исполнении которой Дездемона занимает самостоятельную нишу: более уверенно и решительно защищает Кассио; надеется, что муж отдалится от нее временно, в силу случайных обстоятельств; переносит трудности с большим достоинством (см. об этом в [22, с. 197–198]). Такая расстановка акцентов, по мнению С. М. Нельс, обусловлена исторической конкретностью, значимой для Ю. М. Завадского, выдвигавшего на первый план конкретную эпоху в жизни конкретной страны, определенные социальные условия, но при этом сумевшего, в силу своего дарования, сохранить «единство временного и вечного в трагедии» [22, с. 194]. У Ю. П. Анисимова стремление к воссозданию богатой натуры человека эпохи Возрождения и характерный дух эпохи существенно ослабили мотив вечного, вневременного, сделали Отелло, Дездемону, других героев трагедии людьми своего времени.

Трактуя образ Яго, режиссеры стремились увидеть в нем Мефистофеля, символ зла и исчадие ада, что соответствовало «инфернальным» представлениям о нем отечественного и зарубежного литературоведения того времени (см. [31, с. 41]), однако полностью справиться с этой задачей не могли. Яго в сценической редакции Ю. П. Анисимова – жестоко обманутый, обиженный человек, не получивший объяснения причин назначения Кассио заместителем, в обход старшинства, дружбы, реальных военных заслуг. Поставленный в неловкое положение перед офицерами, считавшими его близким лицом к генералу, Яго не менее возмущен и тем обстоятельством, что тайна похищения Дездемоны была доверена не ему, а Кассио, и распространившимися слухами о близости генерала с Эмилией; грубый и двуличный Яго готов отомстить за нанесенные ему оскорбления. Однако Яго у Ю. П. Анисимова не жаждет крови своих противников («В боях я многих убивал людей, / Но вне войны мне запрещает совесть / Убить кого-нибудь» [1, л. 8]), ему важна лишь справедливость, заключающаяся в том, что его заслуги должны быть учтены. Яго умен, но окружающие постоянно это отрицают, в частности, Кассио говорит Дездемоне: «Синьора, он [Яго] говорит попросту. Увидите, что он лучше служит, чем философствует» [1, л. 35]. Кассио по-своему прав, поскольку ум для него – это наличие больших познаний в разных научных сферах; Яго не обладает и малой толикой тех познаний, что есть у Кассио, но предстает на протяжении всей пьесы мастером изощренной интриги, способным ломать судьбы людей ради реализации своих карьерных амбиций: «Ну, а теперь буди ее отца. / Пусть он отравит наслаждение мавра, / Потом расславь повсюду. Натрави / На черного всю белую родню» [1, л. 3]; «Позвольте вас покинуть. / Неловко мне по должности моей / Свидетелем являться против мавра, / К тому же мало вижу толку в том: / Сейчас война, а равного ему / Сенат нигде не сыщет полководца. / Ему объявят выговор и только. / Нам

¹ В Московском драматическом театре им. Моссовета «Отелло» Шекспира был поставлен в обработке и переводе В. Э. Морица; до настоящего времени это прочтение шекспировской трагедии остается неопубликованным.

хватит этого пока» [1, л. 6–7]; «Он может тебя стукнуть: постарайся, чтоб стукнул. За это я подниму на него местных жителей, и кончится этот бунт отставкой Кассио» [1, л. 39].

Яго у К. С. Станиславского деспотичен и груб, по-солдатски бесцеремонен, тогда как в мхатовской постановке в исполнении В. А. Синицына он предстает своеобразным философом буржуазной Венеции, напоминал «тонких и коварных итальянских политиков, дышавших не пылью походов, а сырým воздухом дворцовых залов, тайных покоев, подземелий для пыток» [13, с. 366]. Вариант режиссерского плана К. С. Станиславского оказался внутренне близок представлениям А. В. Луначарского, который характеризовал Яго как злодея, осознающего свою огромную силу, человека «твердой воли и ясного разума», «не ограниченного никакими предрассудками, не являющегося рабом никаких вне его лежащих законов», не обремененного моральными переживаниями, чувствовавшего себя «богатырем» [32, с. 466].

В постановке С. Э. Радлова исполнитель роли Яго В. Э. Мейер представил своего героя тщеславным злодеем, стремившимся к власти и чуждым величию души главного героя: «Служа ему <Отелло>, служу и сам себе / И видимостью долга и любви / Я собственные цели прикрываю» [33, с. 182]. Яго здесь сознательно преступен, циничен, жесток, уверен в том, что если б он внешне выдал свои помыслы, то уже никогда не смог бы их осуществить: «Ведь если внешним знаком показать / Природу и лицо моей души, / Наружно проявив их, скоро сердце / В руках таскать я буду, чтобы галки / Его клевали. Я тогда – не я» [33, с. 182]. В английском языке слово *галка* используется, в числе прочего, в переносном значении – *глупец*, на что обратил внимание М. М. Морозов, который, признавая, что Яго «сплошь говорит двусмысленными словами», так разъяснил эту реплику: «Если бы он был честным человеком, – такова мысль Яго, – любой глупец заклевал бы его» [34, с. 14]. Стремление В. Э. Мейера показать силу отрицательных качеств Яго, не уступающую достоинствам Отелло, не получило достойного воплощения, ибо Яго так и не предстал настоящим соперником мавра; на сцене возникал «довольно трафаретный образ низкого человека, который любителю виртуозностью своих грязных проделок и испытывает удовольствие, играя со своей жертвой» [22, с. 175].

Отказываясь от представлений о Яго в исключительно черных, мрачных тонах, Ю. П. Анисимов подчеркивал многоплановость образа шекспировского героя, представавшего во всей совокупности противоречий. В целом в его сценической редакции вольно трактовались многие эпизоды, причем к вольности в большинстве случаев вели значительные текстовые опущения. В частности, полностью оказался исключен образ Простофили¹, в том числе и примечательный диалог Простофили с 1-м Музыкантом в начале первой сцены третьего действия, становившийся прелюдией к разговору Кассио, рас-

¹ Так называет шекспировского героя М. М. Морозов, сообщая, что слово *clown* происходит от древнескандинавского *клубни* и в эпоху Шекспира употреблялось в значении *деревенщина, простота*. У других переводчиков герой действует под другим именем – *Шут*, основанном на омонимии понятий *клоун* и *профессиональный шут*. Обосновывая отказ от подобной трактовки, М. М. Морозов подчеркивал, что в таком случае была бы использована лексема *fool*; по его мнению, *clown* в «Отелло» – комический слуга, входивший «в число челяди знатных господ» [35, с. 560].

считывавшего оправдаться перед Отелло, с Дездемоной. Исключая весь текст, предшествовавший разговору Кассио и Дездемоны, Ю. П. Анисимов стремился к концентрированному воссозданию событий на сцене. По тем же причинам им опущены конец первой сцены второго акта, начало четвертой сцены третьего акта, нарушена последовательность сцен во втором акте. В сценической редакции Ю. П. Анисимова, в отличие от режиссерских планов К. С. Станиславского и С. Э. Радлова, отсутствует упоминание о смерти Брабанцио. Также Ю. П. Анисимовым опущена вторая сцена второго акта, состоящая из пафосной реплики Герольда, обращенной к народу по случаю полной гибели турецкого флота.

Как видим, Ю. П. Анисимов, с одной стороны, пытался уйти от шаблонности в понимании конкретных образов, а с другой – допускал много пропусков, часть из которых может быть объяснена не только стремлением к большей сценичности, но и господствовавшей в России 1930-х гг. коммунистической идеологией¹. В частности, опускались фрагменты, воздававшие должное боевым заслугам Отелло как участника экспансионистских походов эпохи раннего Возрождения, когда капиталистические отношения сменяли собой феодальные, воспринимаясь как движение вперед, а захватничество являлось одной из особенностей нового времени. Чем больше внимания переводчики уделяли описанию военных подвигов Отелло, тем выпуклее формировался его образ как титана раннего Возрождения, чуждый режиссерским прочтениям 1930-х гг. и пониманию этого образа А. А. Остужевым. В этой связи сценическая редакция Ю. П. Анисимова, пожалуй, более других испытала на себе воздействие того времени, в которое она была создана; апология капиталистических отношений, даже в опосредованном и утрированном виде, представлялась не только неуместной, но и опасной. Перевод А. Д. Радловой, использованный для постановки С. Э. Радловой, был в этом плане более точным, ибо нарочитых отклонений и опущений переводчица не допускала.

Список литературы

1. **Шекспир, В.** Отелло / В. Шекспир [перевод И. А. Аксенова под редакцией Ю. П. Анисимова (машинопись); черновые варианты перевода И. А. Аксеновым начала первого акта трагедии (машинопись с правками); перевод И. А. Аксеновым начала второго акта трагедии (машинопись)] // Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 11.
2. **Шекспир, В.** Отелло : [отрывок] / В. Шекспир ; пер. П. И. Вейнберга // Современник. – 1858. – Т. LXXII, № 12. Петербургская жизнь. – С. 264–270.
3. **Шекспир, В.** Отелло, венецианский мавр : трагедия в 5 действиях / В. Шекспир ; пер. П. И. Вейнберга // Библиотека для чтения. – 1864. – Т. CLXXXII, № 4–5. – С. 1–160 (6-я паг.).
4. **Шекспир, В.** Отелло : трагедия / В. Шекспир ; пер. П. И. Вейнберга. – СПб. : тип. П. А. Кулиша, 1864. – 160 с.
5. **Шекспир, В.** Отелло / В. Шекспир ; пер. П. И. Вейнберга // Шекспир В. Полное собрание сочинений : в 5 т. / под ред. С. А. Венгерова. – СПб. : Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон, 1902. – Т. III. – С. 288–362.
6. **Вейнберг, П. И.** [Рец. на кн.: Дон Жуан. Поэма лорда Байрона. Перевод П. А. Козлова. Две части. СПб., 1889] / П. И. Вейнберг // Журнал Министерства народного просвещения. – 1889. – Ч. CCLXIV, № 8. – С. 437–451.

¹ О тех же тенденциях при интерпретации творчества Кристофера Марло нам приходилось писать ранее (см. [36, с. 361; 37, с. 59]).

7. **Вейнберг, П. И.** Трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» и «Ричард II» в переводах Д. Л. Михаловского. Разбор / П. И. Вейнберг // Журнал Министерства народного просвещения. – 1889. – Ч. ССLXXII, № 12. – С. 57–62.
8. Библиотека А. А. Блока. Описание : в 3 кн. / сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина ; под ред. К. П. Лукарской. – Л. : Библиотека АН СССР, 1984–1986. – Кн. 1–3.
9. **Корнаухова, Т. В.** Творчество П. И. Вейнберга в контексте русско-английских литературных связей XIX – начала XX века : дис. ... канд. филол. наук / Корнаухова Т. В. ; Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского. – Саратов, 2014. – 377 с.
10. **Шекспир, В.** Отелло : трагедия в 5 действиях / В. Шекспир ; пер. П. И. Вейнберга ; подг. к печати В. К. Мюллером. – М. ; Л. : Госиздат, 1923. – 152 с.
11. Московский художественный театр в русской театральной критике. 1919–1943 : в 2 ч. / сост.: О. А. Радищева, Е. А. Шингарева. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2009. – Ч. 1. – 440 с. ; Ч. 2. – 656 с.
12. **Станиславский, К. С.** Режиссерский план «Отелло» / К. С. Станиславский. – М. ; Л. : Искусство, 1945. – 392 с.
13. **Зингерман, Б. И.** Анализ режиссерского плана «Отелло» К. Станиславского / Б. И. Зингерман // Шекспировский сборник. 1958. – М. : Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 364–396.
14. **Шекспир, В.** Отелло : драма в 5 актах / В. Шекспир ; пер. А. Д. Радловой. – М. : Цедрам, 1935. – 102 с.
15. **Шекспир, В.** Отелло : трагедия в 5 актах / В. Шекспир ; пер. А. Д. Радловой. – М. : Цедрам, 1935. – 79 с.
16. **Радлов, С. Э.** Моя встреча с Остужевым / С. Э. Радлов // Остужев – Отелло : сб. / Всероссийское театральное общество ; Кабинет Шекспира. – Л. ; М. : [б. и.], 1938. – С. 37–41.
17. Остужев-Отелло : сб. / Всероссийское театральное общество ; Кабинет Шекспира. – Л. ; М. : [б. и.], 1938. – 72 с.
18. **Нельс, С. М.** «Отелло» на московской сцене [Малого и Реалистического театров] / С. М. Нельс // Советский театр. – 1936. – № 4–5. – С. 16–21.
19. **Чуковский, К. И.** Искалеченный Шекспир / К. И. Чуковский // Правда. – 1939. – 25 нояб. – С. 4.
20. **Остужев, А. А.** О правилах грамматики и о законах театра / А. А. Остужев // Правда. – 1940. – 19 янв. – С. 4.
21. **Чуковский, К. И.** Астма у Дездемоны / К. И. Чуковский // Театр. – 1940. – № 2. – С. 98–109.
22. **Нельс, С. М.** Шекспир на советской сцене / С. М. Нельс. – М. : Искусство, 1960. – 508 с.
23. **Аникст, А. А.** Отелло / А. А. Аникст // Спектакли и годы : статьи о спектаклях русского советского театра. – М. : Искусство, 1969. – С. 189–198.
24. Работа <А. А. Остужева> над образом <Отелло> / Запись репетиционной работы А. Д. Готлиба // Остужев – Отелло : сб. / Всероссийское театральное общество ; Кабинет Шекспира. – Л. ; М. : [б. и.], 1938. – С. 43–70.
25. **Рудницкий, К. Л.** Михоэлс – мысли и образы / К. Л. Рудницкий // Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / ред.-сост. К. Л. Рудницкий. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Искусство, 1981. – С. 5–48.
26. Остужев об Отелло / запись и обработка В. Д. Тизенгаузена // Остужев – Отелло : сб. / Всероссийское театральное общество ; Кабинет Шекспира. – Л. ; М. : [б. и.], 1938. – С. 19–36.
27. **Зингерман, Б. И.** Шекспир на советской сцене / Б. И. Зингерман. – М. : Знание, 1956. – 40 с.
28. **Берковский, Н. Я.** «Отелло», трагедия Шекспира / Н. Я. Берковский // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. – М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. – С. 64–106.

29. **Комарова, В. П.** Творчество Шекспира / В. П. Комарова. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2001. – 256 с.
30. **Морозов, М. М.** Метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц / М. М. Морозов // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – М. : ГИХЛ, 1954. – С. 179–222.
31. **Шведов, Ю. Ф.** Трагедия Шекспира «Отелло» / Ю. Ф. Шведов. – М. : Высшая школа, 1969. – 104 с.
32. **Луначарский, А. В.** О театре и драматургии : в 2 т. / А. В. Луначарский. – М. : Искусство, 1958. – Т. 2. Западноевропейский театр. – 708 с.
33. **Шекспир, В.** Отелло / В. Шекспир ; пер. А. Д. Радловой // Шекспир В. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под общ. ред. С. С. Динамова, А. А. Смирнова. – М. : Academia, 1936. – Т. 5. – С. 177–340.
34. **Морозов, М. М.** Отелло / М. М. Морозов // Остужев – Отелло : сб. / Всероссийское театральное общество ; Кабинет Шекспира. – Л. ; М. : [б. и.], 1938. – С. 1–18.
35. **Морозов, М. М.** Отелло, венецианский мавр (подстрочный перевод и комментарии) / М. М. Морозов // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. – М. : ГИХЛ, 1954. – С. 465–579.
36. **Рябова, А. А.** Осмысление творчества Кристофера Марло в литературоведческих и искусствоведческих трудах А. А. Аникста / А. А. Рябова, Д. Н. Жаткин // Мир науки, культуры, образования. – 2013. – № 6. – С. 359–362.
37. **Жаткин, Д. Н.** Н. В. Гербель – переводчик фрагментов пьесы Кристофера Марло «Эдуард II» / Д. Н. Жаткин, Н. Ю. Орлова // Культурная жизнь Юга России. – 2010. – № 3. – С. 58–60.

References

1. Shekspir V. *Rossiyskiy gosudarstvennyy arkhiv literatury i iskusstva* [Russian State Archive of Literature and Art]. F. 1013. Op. 1. Ed. khr. 11.
2. Shekspir V. *Sovremennik* [The Contemporary]. 1858, vol. LXXII, no. 12, St. Peterburg life, pp. 264–270.
3. Shekspir V. *Biblioteka dlya chteniya* [Library for reading]. 1864, vol. CLXXXII, no. 4–5, pp. 1–160 (6-ya pag.).
4. Shekspir V. *Otello : tragediya* [Othello: tragedy]. Saint-Petersburg: tip. P. A. Kulisha, 1864, 160 p.
5. Shekspir V. *Shekspir V. Polnoe sobranie sochineniy: v 5 t.* [Complete works: in 5 volumes]. Saint-Petersburg: F. A. Brokgauz – I. A. Efron, 1902, vol. III, pp. 288–362.
6. Veynberg P. I. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Journal of the Ministry of public education]. 1889, part CCLXIV, no. 8, pp. 437–451.
7. Veynberg P. I. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya* [Journal of the Ministry of public education]. 1889, part CCLXXII, no. 12, pp. 57–62.
8. *Biblioteka A. A. Bloka. Opisanie: v 3 kn.* [A. A. Blok's library: description: in 3 books]. Comp. by O. V. Miller, N. A. Kolobova, S. Ya. Vovina ; pod red. K. P. Lukarskoy. Leningrad: Biblioteka AN SSSR, 1984–1986, bk. 1–3.
9. Kornaukhova T. V. *Tvorchestvo P. I. Veynberga v kontekste russko-angliyskikh literaturnykh svyazey XIX – nachala XX veka: dis. kand. filol. nauk* [P. I. Weinberg's works in the context of Russian-English literary relations of XIX – early XX century: dissertation to apply for the degree of the candidate of philological sciences]. Saratov, 2014, 377 p.
10. Shekspir V. *Otello: tragediya v 5 deystviyakh* [Othello: tragedy in 5 acts]. Moscow; Leningrad: Gosizdat, 1923, 152 p.
11. *Moskovskiy khudozhestvennyy teatr v russkoy teatral'noy kritike. 1919–1943: v 2 ch.* [Moscow artistic theatre in Russian theatric critics]. Comp. by O. A. Radishcheva, E. A. Shingareva. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2009, part 1, 440 p.; part 2, 656 p.

12. Stanislavskiy K. S. *Rezhisserskiy plan «Otello»* [Editor's plan of Othello]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1945, 392 p.
13. Zingerman B. I. *Shekspirovskiy sbornik* [Shakespeare's collection]. Moscow: Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo, 1958, pp. 364–396.
14. Shekspir V. *Otello: drama v 5 aktakh* [Othello: drama in 5 acts]. Moscow: Tsedram, 1935, 102 p.
15. Shekspir V. *Otello: tragediya v 5 aktakh* [Othello: tragedy in 5 acts]. Moscow: Tsedram, 1935, 79 p.
16. Radlov S. E. *Ostuzhev – Otello: sb.* [Ostuzhev – Othello: collection]. Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo; Kabinet Shekspira. Leningrad; Moscow: [b. i.], 1938, pp. 37–41.
17. *Ostuzhev-Otello: sb.* [Ostuzhev – Othello: collection]. Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo; Kabinet Shekspira. Leningrad; Moscow: [b. i.], 1938, 72 p.
18. Nel's S. M. *Sovetskiy teatr* [Soviet theatre]. 1936, no. 4–5, pp. 16–21.
19. Chukovskiy K. I. *Pravda* [Truth]. 1939, 25 Nov., p. 4.
20. Ostuzhev A. A. *Pravda* [Truth]. 1940, 19 Jan., p. 4.
21. Chukovskiy K. I. *Teatr* [Theatre]. 1940, no. 2, pp. 98–109.
22. Nel's S. M. *Shekspir na sovetskoy stsene* [Shakespeare on the soviet stage]. Moscow: Iskusstvo, 1960, 508 p.
23. Anikst A. A. *Spektakli i gody: stat'i o spektaklyakh russkogo sovetskogo teatra* [Plays and years: articles on performance of the Russian soviet theatre]. Moscow: Iskusstvo, 1969, pp. 189–198.
24. *Ostuzhev – Otello: sb.* [Ostuzhev – Othello: collection]. Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo; Kabinet Shekspira. – Leningrad; Moscow: [b. i.], 1938, pp. 43–70.
25. Rudnitskiy K. L. *Mikhoels: Stat'i, besedy, rechi. Stat'i i vospominaniya o Mikhoelse* [Mikhoels: Articles, conversation, speeches. Articles and memoirs about Mikhoels]. Moscow: Iskusstvo, 1981, pp. 5–48.
26. *Ostuzhev – Otello: sb.* [Ostuzhev – Othello: collection]. Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo; Kabinet Shekspira. Leningrad; Moscow: [b. i.], 1938, pp. 19–36.
27. Zingerman B. I. *Shekspir na sovetskoy stsene* [Shakespeares on the soviet stage]. Moscow: Znanie, 1956, 40 p.
28. Berkovskiy N. Ya. *Berkovskiy N. Ya. Stat'i o literature* [Berkovsky N. Ya. Articles about literature]. Moscow; Leningrad: GIKhL, 1962, pp. 64–106.
29. Komarova V. P. *Tvorchestvo Shekspira* [Shakespeare's works]. Saint-Petersburg: Izd-vo SPbGU, 2001, 256 p.
30. Morozov M. M. *Morozov M. M. Izbrannye stat'i i perevody* [Morozov M. M. Selected articles and translations]. Moscow: GIKhL, 1954, pp. 179–222.
31. Shvedov Yu. F. *Tragediya Shekspira «Otello»* [Shakespeare's tragedy “Othello”]. Moscow: Vysshaya shkola, 1969, 104 p.
32. Lunacharskiy A. V. *O teatre i dramaturgii : v 2 t.* [On theatre and dramaturgy: in 2 volumes]. Moscow: Iskusstvo, 1958, vol. 2, West European theatre. 708 p.
33. Shekspir V. *Shekspir V. Polnoe sobranie sochineniy: v 8 t.* [W. Shakespeare. Complete works: in 6 volumes]. Eds. by S. S. Dinamov, A. A. Smirnov. Moscow: Academia, 1936, vol. 5, pp. 177–340.
34. Morozov M. M. *Ostuzhev – Otello : sb.* [Ostuzhev – Othello: collection]. / Vserossiyskoe teatral'noe obshchestvo ; Kabinet Shekspira. – L. ; M. : [b. i.], 1938. – S. 1–18.
35. Morozov M. M. *Morozov M. M. Izbrannye stat'i i perevody* [Morozov M. M. Selected articles and translations]. Moscow: GIKhL, 1954, pp. 465–579.
36. Ryabova A. A., Zhatkin D. N. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya* [World of science, culture, education]. 2013, no. 6, pp. 359–362.
37. Zhatkin D. N., Orlova N. Yu. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia]. 2010, no. 3, pp. 58–60.

Футляев Никита Сергеевич

соискатель, кафедра истории русской литературы и фольклора, Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского (Россия, г. Саратов, ул. Астраханская, 83)

E-mail: futljaew.n@mail.ru

Futlyev Nikita Sergeevich

Applicant, sub-department of Russian literature and folklore history, Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky (83 Astrahanskay street, Saratov, Russia)

Жаткин Дмитрий Николаевич

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет (Россия, г. Пенза, проезд Байдукова, 1а); академик Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего профессионального образования РФ, почетный работник науки и техники РФ, член Союза писателей России, член Союза журналистов России

E-mail: ivb40@yandex.ru

Zhatkin Dmitriy Nikolayevich

Doctor of philological sciences, professor, head of sub-department of interpretation and translation science, Penza State Technological University (1a Baydukova lane, Penza, Russia); Member of the International Academy of Sciences of Pedagogical Education, honoured research worker of higher professional education of the Russian Federation, honoured research worker of science and technology of the Russian Federation, Member of the Union of Writers of Russia, Member of the Union of Journalists of Russia

УДК 820

Футляев, Н. С.

Неизвестный перевод «Отелло» Шекспира / Н. С. Футляев, Д. Н. Жаткин // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2015. – № 1 (33). – С. 111–125.