

Колесник Е. С. «Король Лир» У. Шекспира: стратегии художественной интерпретации // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. - № 12 (38) 2013. Часть I. – Тамбов: Грамота, 2013. – С. 82-87.

УДК 130.2

Культурология

Статья посвящена обоснованию классификации видов художественной интерпретации на основе функционального соотношения нового произведения искусства со своим первоисточником. Данная схема применяется к анализу производных «Короля Лира» У. Шекспира. В итоге показано, какую именно «степень свободы» предполагает каждый вид интерпретации. Принятие во внимание этого фактора помогает более адекватной оценке конкретных произведений искусства, учитывающей не только их художественный уровень, но и степень выполнения коммуникативной задачи.

Ключевые слова и фразы: адаптация, «Король Лир», межвидовая транспозиция, перевод, первоисточник, художественная интерпретация, Шекспир.

«КОРОЛЬ ЛИР» У. ШЕКСПИРА: СТРАТЕГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Введение. Актуальность осмысления художественной интерпретации определяется такими процессами как активизация межкультурных связей и необходимость более верного понимания наследия каждой национальной традиции, а также отчетливой тенденцией к усилению взаимодействий между видами искусства, предполагающей все новые формы межвидовых транспозиций. При этом нередко возникает вопрос о допустимой мере отступления от первоисточника, особенно если этот первоисточник принадлежит к мировой классике. Несмотря на множество работ, посвященных

этой тематике – как в ключе осмысления конкретных форм иноязычного и межвидового перевода (режиссерское прочтение, иллюстрация, экранизация и др.), так и в контексте методологических приемов, разработанных в различных культурологических и философских направлениях, прежде всего, в герменевтике – вопрос по-прежнему остается открытым. Примером может служить интерпретация такого парадигмального произведения европейской традиции как «Король Лир» У. Шекспира.

Различным художественным прочтениям творчества Шекспира посвящен огромный корпус работ, среди которых наиболее релевантными для данной статьи были труды: П. Акройда, А. А. Аникста, М. А. Барга, А. С. Брэдли, В. Г. Никоновой, Дж. Кук, А. И. Липкова, Дж. В. Найта, Л. Найтса, С. М. Нельс, А. Т. Парфенова, Л. Е. Пинского, А. А. Смирнова, Ю. Ф. Шведова и других. Особый интерес представляют теоретические работы постановщиков (П. Брук, Г. М. Козинцев, Л. Е. Хейфец, С. И. Юткевич) и переводчиков (Б. Л. Пастернак, М. Т. Рыльский, О. П. Сорока), позволяющие взглянуть на процесс интерпретации «изнутри». Однако, рассмотрению специфики видов искусства, и ранжированию требований к ним внимание уделялось достаточно редко. Как теория, так и практика постсоветской интерпретации Шекспира нередко колеблется между некритическим повторением хрестоматийных положений и слабо обоснованной и часто сенсационной «новизной». По нашему мнению, еще одной из причин упрощенного понимания философских подтекстов «Короля Лира» является продолжающееся тиражирование перевода Б. Л. Пастернака, который, при всех художественных достоинствах, дает лишь приблизительное представление о проблематике шекспировской трагедии.

В связи с имеющимися теоретическими и практическими проблемами в осмыслении наследия Шекспира, заданием нашего исследования и его научной новизной является системное рассмотрение и классификация различных вариантов художественной интерпретации, где в качестве основного критерия берется коммуникативное соотношение нового текста с исходным, определяющее «нормативную» адекватность произведения искусства.

Изложение основного материала. Наиболее часто в качестве критерия классификации типов художественной интерпретации берутся вид взаимодействия, характер трансформации, а также степень использования первоисточника. Однако, некоторые нюансы проще оценить, ориентируясь на *цель* создания нового произведения. По нашему мнению, в самом общем смысле, таких целей может быть четыре: 1) замена авторского текста его эквивалентом; 2) прочтение авторского замысла в исполнительском виде искусства; 3) дополнение одного произведения искусства другим; 4) отклик на первоисточник созданием собственных вариаций на заданную тему. Каждая из этих целей предполагает определенные интерпретационные стратегии, и каждой из них соответствует своя «степень свободы» обращения с источником: от минимальной при переводе до максимальной при создании собственного текста.

Первый вариант художественной интерпретации предполагает *замену* авторского текста его аналогом, созданным специально для определенной категории потребителей – не знающих языка оригинала, или по иным причинам неспособным или не желающим обратиться к первоисточнику. Сюда относятся перевод, а также редактирование текста, включающее и создание упрощенных версий. Уровень требуемой точности здесь варьирует в зависимости от целевой аудитории.

Если переводы рассчитаны на реципиента, не знающего языка, но способного воспринять смысловые и стилистические сложности оригинала, то создание новой редакции текста, предназначенной заменить оригинал на сцене, неизбежно снижает способности аудитории. Эпохой переделок был XVIII век, когда произведения «гениального варвара», каким по мнению Вольтера, был Шекспир, подгоняли под требования классицизма. В России конца XVIII в. «Короля Лира» знали только в французском пересказе Ж.-Ф. Дюси; именно с него делал вольный перевод П. П. Гнедич [12, с. 91].

Наиболее характерным примером является переработка текста «Лира», сделанная в 1681 г. Н. Тейтом. Причиной переделки была уже не адаптация к

инонациональной традиции, а смена эстетических принципов самого английского театра. По нынешней терминологии это римейк: Тейт сохранил сюжетную канву, однако переписал текст рифмованным стихом, многое исключив, кое-что добавив, а также изменив финал [16]. Вместо трагедии получилась мелодрама, сделанная по образцу поздних пьес Шекспира, и соотносящаяся с оригиналом примерно так, как Диснеевская «Русалочка» - со сказкой Г. Х. Андерсена; вообще, стратегия Тэйта предвосхищает популярные экранизации классики в XX веке. Переписанная пьеса цельна и логична, она выпрямляет все сюжетные «складки» и заполняет лакуны, делает героев и их мотивацию проще и понятнее. В финале «силы добра» поднимают народное восстание и свергают «силы зла», Лир, Глостер и Кент удаляются на покой, передав власть поженившимся Эдгару и Корделии, которые обещают наступление всеобщего благоденствия. Чрезвычайный успех этой версии, продержавшейся на сцене почти полтора столетия, заслуживает отдельного исследования в духе истории нравов.

Помимо переделок для сцены, существуют многочисленные адаптации «Короля Лира» для чтения – начиная с «Историй из Шекспира» Ч. и М. Лэмб (1807 г.) и «Семейного Шекспира» Т. Боудлера (1807, 1818 гг.), и до современных версий. Все они нацелены на предварительное ознакомление юношества с произведениями, которые в дальнейшем следует прочитать в оригинале. В дореволюционной России делались также пересказы пьес Шекспира для малообразованных категорий населения; так «Король Лир» превратился в «Старика Никиту» (1885 г.). Однако, практика Х. Д. Алчевской, П. Ф. Якубовича и других показала, что «народ» воспринимал оригиналы лучше, чем пересказы [12, с. 630]. Этот опыт следует учесть и современным популяризаторам классики, которые нередко приносят смысл произведения в жертву ложно понятой доступности.

В отличие от переложения, перевод предполагает адекватную передачу стиля, фабулы и философской проблематики оригинала. К сожалению, на практике это далеко не всегда так.

Перевод вообще, и перевод шекспировских трагедий в частности – неисчерпаемая тема. У Шекспира значение имеет не только каждое слово, но и каждый звук (недаром из-за любого разночтения столетиями ведутся дискуссии), причем некоторые нюансы игры слов заметны только на слух [15, с. 39]. Известно, что поэт Т. Хьюз, которого П. Брук просил «осовременить» текст «Короля Лира», в итоге отказался от задания, признав оригинал непереводаемым.

Однако, при всех неизбежных потерях, адекватные переводы все же возможны. В связи с этим хотелось бы несколько подробнее остановиться на трех русскоязычных «Лирах». По точности до сих пор непревзойденным остается перевод М. А. Кузмина (1936 г.), адекватно передающий сюжет и успешно толкующий сложные пассажи. Однако, из-за своей эмоциональной сдержанности, он не слишком театрален (как и перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник, тоже довольно близкий к оригиналу). Полная противоположность – «Король Лир» Б. Л. Пастернака, чей подход Л. А. Озеров назвал переходом «от перевода слов к переводу мыслей» [7, с. 182]. Труд лауреата Нобелевской премии одновременно высокохудожественен и народен, что и определило его популярность. Но он принципиально неточен. Достаточно одного примера: у Пастернака герцог Альбанский в финале говорит: «Друзья мои, вы оба мне опора // Чтоб вывести край из горя и позора» [11, с. 535], что предполагает формирование триумvirата. Эта трактовка настолько соответствовала советскому антимонархизму, что те из критиков, кто признавал наличие смысловой подмены, писали, что Пастернак усилил оптимизм пьесы [4, с. 68]. Но в оригинале никакого триумvirата нет: герцог отрекается от власти, Кент ее не принимает, а значит, остается только Эдгар, в чьей способности принять на себя ответственность за страну и заключается оптимизм. Отступлений от шекспировского текста у Пастернака десятки, так что его «Лир» находится на грани вольного перевода и переложения. «Доминанта отклонений» отражает серьезные ментальные и мировоззренческие различия автора и переводчика, которые могли бы стать материалом для отдельного исследования.

На данный момент наиболее адекватным кажется перевод О. П. Сороки, сочетающий достаточно высокую точность (единственное серьезное отступление от оригинала – финал «по Пастернаку») с живым, эмоциональным языком, передающим все контрасты первоисточника – от риторики до слэнга. По нашему мнению, именно он наиболее близок к шекспировскому тексту.

Вторым вариантом художественной интерпретации является прочтение, направленное на *толкование и донесение* до новой аудитории авторского текста без его существенных изменений. Сюда относится театральная постановка (в том числе аудио-спектакль), а также экранизация.

В шекспировских пьесах присутствует столько неясных мест, что текстологи ведут споры не только о словах, но и о пунктуации и о разбивке строк. Такая «текучесть» текста увеличивает возможность различных интерпретаций даже в аудио-версии, где от пауз и темпа зависит впечатление о психологическом рисунке персонажей и развитии их отношений. При театральной постановке, зритель получает массу информации, изначально не заложенной в тексте. Например, одной из проблем постановщиков «Короля Лира» был и остается выбор стиля, ведь в этой трагедии нет привязки к исторической эпохе: действие относится к мифическим «изначальным» временам, создающим образ древней – и одновременно вечной – Британии. Большинство режиссеров выбирали условно-средневековый антураж, но в XX в., все чаще стали появляться как архаизирующие (в духе елизаветинского театра) так и модернизирующие театральные прочтения; к первым склонны британские постановщики, ко вторым – постсоветские.

Признано, что пьесы Шекспира являются настолько открытыми для различных интерпретаций, что даже режиссеры, стремящиеся к возможно более «точной» передаче авторского замысла, все же создают весьма различные версии того же произведения. Это относится и к актерской игре: публика шла и идет в театр, чтобы увидеть новое прочтение известной роли, причем каждое поколение открывает новые аспекты известных образов. По мнению Л. Е. Пинского, Лира традиционно играли как: 1) дряхлого старца, 2) ослепленного

любовью отца, и 3) короля-самодура [8, с. 275]. XX век ознаменовался поисками более глубокого понимания характеров, но результаты этих поисков порой оказывались спорными. В качестве примера можно привести ход мыслей С. М. Михоэlsa, сделавшего своего Лира аналогом разочарованного в людях Экклезиаста, который «сознательно наградил зло и наказал добро» [5, с. 464]. Однако, созданный им выразительный образ психологически несовместим с реалиями древней Британии, а этих реалий, как мы планируем показать в отдельном труде, в шекспировской трагедии гораздо больше, чем может показаться. В других случаях заметно расхождение между режиссерским пониманием и его реальным сценическим воплощением: так, статья Л. Е. Хейфеца с анализом пьесы [10] значительно интереснее его же спектакля в Малом театре.

Несомненно, актуализация определенного семантического слоя, а порой и «вчитывание» в шекспировский текст новых смыслов, неизбежны – в них, собственно, и заключается содержание работы режиссера и актеров. Однако, порой режиссер перестает доносить до зрителя идеи самого Шекспира, незаметно подменяя их собственными воззрениями. Например, в советских постановках «Короля Лира» подчеркивалась довольно прямолинейно понятая социальная проблематика, и игнорировались религиозно-этические моменты. Спектакли времен Перестройки, а затем и постсоветские прочтения заменили «музейный» подход попытками осовременить трагедию, что вылилось в отказ от раскрытия метафизического уровня событий. Иногда речь идет уже не столько об интерпретации, сколько о создании собственной версии пьесы (например, у Р. Р. Стуруа, 1987 г.). При этом основной тенденцией является сближение шекспировской трагедии с театром абсурда.

Одна из наиболее характерных причин деформации трагедии – ставшее традиционным урезание сюжета. «Король Лир» - одна из самых длинных шекспировских пьес. Купюры позволяют выделить сюжетную траекторию, смягчить «странности» характеров. Но их главная цель – сфокусировать действие на образе самого Лира и его отношениях с дочерьми. Однако

редукция «второй» сюжетной линии непоправимо обедняет философское значение трагедии и существенно искажает ее идею, поскольку именно «линия Глостера» начиная с середины текста становится ведущей, обеспечивая и развитие фабулы и порождение новых мировоззренческих смыслов. Насколько привычным стало избирательное чтение (и, соответственно, избирательная постановка) шекспировского текста, можно заключить хотя бы по фразе таких серьезных исследователей как М. В. и Д. М. Урновы: «Эдгар – лицо эпизодическое...» [9, с. 89]. Парадокс в том, что в «слепое пятно» постоянно попадает персонаж, второй после самого Лира по сценической активности (по нашему подсчету: 404 строк; для сравнения, у Корделии – 106, но ее никто не называет эпизодической героиней). Здесь не место разбирать образ Эдгара, заметим только, что абсурдистские прочтения «Лира» возможны только при недопонимании или принципиальном игнорировании его роли.

Критикой давно было отмечено «кинорежиссерское» мышление Шекспира, позволяющее относительно легко переносить его сюжеты на пленку. Нередко за кино- и театральные постановки брались те же самые авторы, хотя при этом могли возникать весьма отличные версии. Например, «Король Лир» Г. М. Козинцева (Ленинградский Большой драматический театр, 1941 г.) весьма отличался от фильма того же режиссера [6, с. 366]. Помимо творческого роста мастера, различия объясняются и видовой спецификой искусств. Кинофильм значительно информативнее спектакля, степень условности здесь меньше, актеры действуют в почти-реальной среде. Интересно, что в двух классических «Королях Лирах» - Г. М. Козинцева (1970 г.) и П. Брука (1971 г.) – эта среда довольно близка. Смысловые акценты в их фильмах различны, но оба режиссера выбрали квази-документальную строгость черно-белого кино, и оба сделали местом действия Опустошенную землю, что соответствует импликациям текста оригинала. Эти два режиссера порой высказывали близкие мнения. Например, оба признавали купюры крайностью, к которой надо прибегать, только если постановщик: «... верит в то, что тот тип стилизации, который он проводит, служит очень важной, насущной задаче возрождения,

оживления основного материала пьесы для современной аудитории» [3, с. 16]. Но все же оба довольно сильно сжали сюжет, подчеркнув эмоциональную составляющую за счет метафизической. Разительно отличное концептуальное и визуальное решение демонстрирует фильм Р. Эйра (1997 г.). Если Козинцев и Брук сделали ставку на осязаемую текстуру мира, то Эйр перенес действие в насыщенную светом и цветом мифо-символическую среду. Это, возможно, самая философская из постановок, однако ей недостает мощи и размаха.

Помимо театральной постановки и экранизации, к интерпретации второго типа можно отнести создание графического романа. В идеале, художник принимает на себя роль одновременно режиссера и актеров, а готовая работа становится «бумажным» аналогом спектакля или фильма, интересным и для реципиента, хорошо знакомого с текстом оригинала. На данный момент лучшим является «Король Лир» Г. Хайндза, хотя и он не полностью использует традиционно недооцениваемый эстетический потенциал комикса как вида искусства (мы солидаризуемся с франко-бельгийской критической традицией, считающей его новым искусством, а не формой литературы).

Третий вариант интерпретации предполагает *дополнение* исходного текста его аналогом, возникшем в результате межвидовых транспозиций. Здесь допустим гораздо более вольный подход к первоисточнику, предполагающий не столько точность, сколько конгениальность.

Наиболее близки к шекспировской трагедии оказались музыка и живопись. Это не удивительно, учитывая изначальную синтетичность его произведений. Известно, какое огромное значение занимает музыка в поэтике самого Шекспира, который, по мнению П. Акройда, «...может считаться родоначальником музыкального театра» [1, с. 501]. Непосредственно к «Королю Лиру» обращались М. А. Балакирев, Г. Берлиоз, Д. Д. Шостакович; на шекспировский сюжет были созданы две оперы.

Когда речь заходит о живописи, шекспировские трагедии в целом и «Короля Лира» в частности сравнивали с фресками Микеланджело, также поднимавшего глобальные темы гармонии и хаоса, добра и зла [2, с. 388].

Можно спорить о родстве принципов творчества этих двух мастеров, но несомненно, что по масштабу личности они действительно ближе, чем художники, бравшиеся за непосредственно шекспировские темы. Живописцы заинтересовались «Лиром» в XVIII веке; с тех пор этот интерес не угасает. Особенно часто к нему обращались прерафаэлиты, однако сама их эстетическая манера не всегда способствовала раскрытию потенциала трагедии. Основных тем, привлекавших художников, было три: 1) ключевые точки линии Лира и Корделии: разрыв и примирение, 2) буря и безумие (к этой теме дважды обращался Т. Г. Шевченко), 3) финал. Отдельной категорией являются картины, связанные не столько с текстом, сколько со спектаклем. Сюда относятся портреты актера в роли, например картина И. Е. Репина, изображающая В. В. Самойлова в роли Лира, а также работы театральных художников, таких как А. Г. Тышлер. Кроме художественной ценности, они имеют значение исторического документа, отражающего творческий процесс, взятый в контексте эпохи.

Четвертый вариант художественной интерпретации предполагает создание нового художественного произведения, так или иначе *отсылающего* к первоисточнику. Степень и характер влияния тут могут быть самыми различными, поскольку прототекст служит лишь импульсом к свободному творчеству. Однако, использование шекспировского текста программирует саму возможность сравнения нового произведения с источником вдохновения, что задает определенный контекст восприятия.

Рассмотрим некоторые формы воздействия «Короля Лира» на современную культуру.

Отклик на произведение в целом. Классический пример – сонет Дж. Китса «На повторное прочтение «Короля Лира»». Иногда речь идет о самоидентификации: так, в сонете о Шекспире Ф. К. Сологуб сравнивает себя с Лиром, а также с Отелло и Шейлоком.

Перенесение фабулы в другое время и место. Благодаря универсальности темы, это происходит довольно часто и дает хорошие результаты. Наиболее

известные примеры: в литературе - «Степной король Лир» И. С. Тургенева, «Тысяча акров» Дж. Смайли; в кино - «Ран» А. Куросавы.

В качестве *офф-шута* или переосмысления можно рассматривать пьесы «Лир» Э. Бонда и «Король Лир» Т. Судзуки, а также фильмы «Король Лир» Ж.-Л. Годара и «Король жив» К. Левринга. В постмодернистском театре фрагменты текста «Короля Лиры» могут комбинироваться с отрывками других пьес («Шекспириада» В. Кино).

Реминисценции различных видов могут относиться и к ситуациям и к образности: от скрытых ссылок в стихотворениях В. Блейка до названия рок-группы «Король и Шут». Своеобразным парафразом «Короля Лиры» выглядит роман Р. Адамса «Чумные псы», где автор порой непосредственно имитирует шекспировскую стилистику. В сравнении с «линией Лиры», отсылки к «линии Глостера» выглядят более завуалированными но, возможно, и более многочисленными. Это относится не только к театру («Семейство Шроффенштейн» Г. Клейста), но и к популярной литературе и кинематографу. Например, в «Двух башнях» Дж. Р. Р. Толкина мы видим ситуацию, близкую к завязке этой линии; а К. С. Льюис в «Льве, Колдунье...» дает Эдмунду второй шанс. Самостоятельную жизнь в культуре получил образ Бедного Тома, речи которого оказались разобраны на цитаты. Одно лишь трехстишие о «Чайлде Роланде» вдохновило Р. Браунинга (поэма «Чайлд Роланд к Темной Башне прибыл»), С. Кинга (цикл «Темная башня») и А. Гарнера (повесть «Элидор»). В другой повести А. Гарнера, «Красное смещение», возникает эффект предвосхищения: словно шекспировские слова существовали задолго до написания «Лиры» и *пытаются быть сказанными*, используя людей, живущих в разные времена [14, с. 37] – отсюда недалеко до идей М. Хайдеггера о языке как самостоятельной силе. Наконец, с образом Тома непосредственно связано величайшее анонимное стихотворение на английском языке (по оценке Х. Блума) – «Том из Бедлама», которое Р. Най в своем романе-мистификации «Покойный г-н Шекспир» приписывает самому Шекспиру. Здесь мы выходим на тему интерпретации второго порядка: многочисленные фантастические

романы ссылаются уже на это стихотворение, в свою очередь ссылающееся на «Короля Лира». Кроме того, ситуацию, в которой оказывается Эдгар, можно считать едва ли не первой литературной трактовкой сюжета «человек против системы». Количество романов, и особенно фильмов о ложно обвиненном герое, вынужденном бороться одновременно и с властями и с преступниками, не поддается исчислению. Еще одна тема, отсылающая нас к финалу «Короля Лира» – принятие героем власти из чувства долга, которое мы видим в «Верховном короле» Л. Александера и в «Нации» Т. Пратчетта.

Здесь мы переходим к следующему типу реминисценций – заметному *влиянию* без прямых ссылок на шекспировский текст. Как одно из парадигмальных произведений, выражающих саму суть Фаустовской души (О. Шпенглер [13, с. 308]), «Король Лир» обладает огромной порождающей способностью. Он повлиял практически на всю Западную культуру; дело лишь в том, чтобы выделить степень и характер этого влияния на таких различных писателей как С. Беккет, И. А. Гончаров, Н. Готорн, Дж. Джойс, Т. Манн, Г. Мелвилл, А. С. Пушкин, Дж. Б. Шоу, Р. В. Эмерсон, и многих других. Порой трудно определить, где заканчивается сфера непосредственного влияния, а где начинаются *типологические параллели*. Например, тема Опустошенной земли, поднятая Шекспиром в «Короле Лире», важна для Т. С. Элиота и В. Б. Йетса, она же выходит на первый план в таком жанре литературы и кино как постапокалиптическая фантастика. Таким образом, контекст рассмотрения шекспировского текста оказывается гораздо шире, чем принято считать.

Заключение. Известно, что влияние Шекспира на европейскую и мировую культуру невозможно переоценить, причем это касается практически всех видов, жанров и категорий искусства. Предложенная классификация, по нашему мнению, позволят лучше ориентироваться во всем многообразии художественных откликов на его творчество. Ранжированный подход к разным видам интерпретации создает дополнительные ориентиры, позволяющие оценить конкретное произведение искусства, исходя из приемлемой для данного типа интерпретации «степени свободы». Конкретным практическим

результатом более внимательного отношения к шекспировскому тексту и к возможностям, которые он открывает перед интерпретаторами, могли бы стать:

- 1) более мотивированный выбор книгоиздателями и постановщиками конкретного перевода трагедии в зависимости от целевой аудитории (с нашей точки зрения предпочтительным является перевод О. П. Сороки), и 2) более ответственный подход к передаче всех смысловых уровней трагедии при постановке – в случае, если режиссер действительно ставит шекспировского «Короля Лира», а не собственную пьесу «по мотивам». Последнее могло бы иметь значительный мировоззренческий эффект, поскольку большинство нынешних постановок акцентируют экзистенциальную абсурдность финала, игнорируя заложенные в шекспировском тексте конструктивные элементы.

Список литературы

1. **Акройд П.** Шекспир. Биография. М.: Колибри, 2010. 736 с.
2. **Аникст А. А.** Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974. 608 с.
3. **Брук П.** Шекспир в наше время // «Англия». 1964. № 2. С. 15-17.
4. **Липков А. И.** Шекспировский экран. М.: Искусство, 1975. 351 с.
5. **Михоэлс С. М.** Современное сценическое раскрытие трагических образов Шекспира // Шекспировский сборник 1958 / ред. А. А. Аникст и А. Л. Штейн. М.: Всероссийское театральное общество, 1958. С. 462-479.
6. **Нельс С. М.** Шекспир на советской сцене. М.: Искусство, 1960. 508 с.
7. **Озеров Л. А.** Пастернак и Шекспир // Шекспировские чтения 1976 / ред. А. А. Аникст. М.: Наука, 1977. С. 176-184.
8. **Пинский Л. Е.** Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971. 606 с.
9. **Урнов М. В., Урнов Д. М.** Шекспир. Движение во времени. М.: Наука, 1968. 152 с.

10. **Хейфец Л. Е.** Уроки Шекспира. Из опыта постановки «Короля Лира» в Академическом Малом театре СССР в 1980 г. // Театральная жизнь. 1991. № 1. С. 27-28.
11. **Шекспир У.** Король Лир / пер. с англ. Б. Л. Пастернака / У. Шекспир. Трагедии. М. : Правда, 1983. 672 с.
12. **Шекспир и русская культура** / Алексеев М. П., Заборов П. Р., Зиннер Э. П., Левин Ю. Д., Ровда К. И. Л.: Наука, 1956. 824 с.
13. **Шпенглер О.** Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: гештальт и действительность / пер. с нем. К. А. Свасьяна. М.: Эксмо, 2007. 800 с.
14. **Garner A.** Red Shift. L. : Lions, 1975.
15. **Holbrook H.** Foreword to King Lear // Shakespeare. King Lear. L.: Everyman, 1993.
16. **King Lear.** Adapted by Nahum Tate / Edited by Jack Lynch [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikisource.org/wiki/The_History_of_King_Lear (дата обращения: 10.01.2013).

W. SHAKESPEARE'S "KING LEAR": THE STRATEGIES OF THE ARTISTIC INTERPRETATION

Kolesnyk Olena Sergeevna, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor,
*National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts (Kiev),
Ukraine.*

kirill_bryl@mail.ru

The article arguments the classification of the strategies of artistic interpretation, taking as a criterion the functional relation of a new work of art to its source. The scheme of the classification is applied to the derivations of W. Shakespeare's "King Lear". The "level of freedom" characteristical for each type of interpretation, is defined. This allows more exact evaluation of the concrete works of art, that takes into consideration not only their artistic value but also their communicative adequacy.

Key words and phrases: adaptation, artistic interpretation, intergeneric transposition, “King Lear”, source, translation, Shakespeare.