

*старший преподаватель  
общеуниверситетской кафедры  
мировой литературы и культуры  
имени проф. О. Мишукова  
Херсонского государственного  
университета*

## **ПРОБЛЕМА "ТЕАТРАЛЬНОСТИ ПОВЕДЕНИЯ" В ТРАГЕДИИ**

### **В. ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ"**

В последнее десятилетие в литературоведении понятие "театральность" все чаще становится предметом пристального научного осмысления, о чем свидетельствует резкое возрастание интереса к исследованию форм и функций театральности в художественных произведениях. В тоже время следует отметить, что до настоящего времени это понятие в литературоведении не обрело четких терминологических границ и остается одним из наиболее дискуссионных в современных исследованиях по теории и истории литературы. К определению понятия "театральность" обращались в своих трудах П. Пави, Р. Барт, Д. Трот, Ж. Стоичу, Ю. Лотман, В. Хализев и многие другие. Многочисленные трактовки этого понятия убеждают, что в научных работах литературоведов оно включает в себя два основных аспекта – психологический и поэтологический. Невозможно не согласиться с современной исследовательницей О. Легг, что "поэтологический аспект понятия "театральности" более сложен", а "на уровне психологическом идея театральности во многом раскрывается через известную формулу Шекспира: "весь мир театр" [2].

И хотя определение терминологических границ понятия "театральность" остается до сих пор неоднозначным, в современном литературоведении довольно широко представлены исследования театральности и как способа построения сугубо драматического текста, и как системообразующего принципа не только драматического, но и эпического произведения (например, принципа организации образной системы или отдельных эпизодов/сцен текста), и как способа воплощения особого типа художественного мировосприятия творческой личности. Особенно внушительен корпус работ, посвященных изучению театральности в творчестве В. Шекспира. К исследованию театральности в его драматическом наследии обращались Л. Абель, Н. Александер, А. Аникст, С. Бетелль, Г. Блум, Л. Выготский, М. Мэк, А. Парфенов, Л. Пинский, В. Пимонов, А. Райтер, Т. Росс, У. Санфорд, Л. Скрэг, Р. Флэттер, Ч. Форкер. Без сомнения, главным объектом анализа в научных трудах названных авторов является текст трагедии "Гамлет". Столь пристальное внимание именно к этому произведению обусловлено, по справедливому утверждению современной российской исследовательницы О. Легг, тем, что эта трагедия является "классическим примером проявления идеи тотальности театра" в творчестве английского классика. К тому же "в этой пьесе Шекспир раскрывает практически все варианты театрального поведения человека в жизни" [2].

В большинстве работ театральность в пьесах Шекспира исследуется как набор приемов из практики театра, среди которых основное внимание уделено сценическому приему "театр в театре" ("сцена на сцене"). В данной статье осуществляется попытка рассмотреть лишь одну из граней спектра проблем, поднятых В. Шекспиром в его знаменитой трагедии, – взаимообусловленность сценической и драматической образности "театральностью поведения" человека в действительности и поиск художественных способов "уподобить сценическую жизнь реальной", но качественно обновленной: "естественной" и "внезаковой" [3].

Уточним, что понятие "театральность поведения" используется в данной статье в соответствии с его трактовкой В. Хализевым, предложенной в монографии "Драма как явление искусства": "Театральное поведение человека характеризует не просто выразительная значимость, а его ориентированность на производимое впечатление. Театральность – это жесты и ведение речи, осуществляемые в расчете на публичный, массовый эффект, своего рода гипербола "обычного" человеческого поведения, присутствующая в самой жизни <...> Исполненное театральности поведение, естественно, имеет определенные психологические корни, а в конечном счете – «миросозерцательные первоосновы» [6, с. 14].

Важнейшими составляющими театрального поведения, по убеждению В. Хализева, являются особенности речевого и жестово-мимического поведения человека. Утверждая тот факт, что их гиперболизированность, броскость и эффектность, рассчитанная на публичное воздействие, на вызов эмоционального отклика масс, является важнейшей характеристикой именно театрального поведения, исследователь одновременно подчеркивает, что для театрально-драматического искусства первостепенное значение имеет "сфера частных, интимных взаимоотношений людей, которой обычно сопутствует их внешне скупое, непритязательное, "безэффектное" поведение" [6, с. 21]. Именно воплощение на театральных подмостках "нетеатральных" жизненных ситуаций, по убеждению ученого, представляет серьезную проблему как для драматургов, так и для актеров и режиссеров: драма "весьма склонна противопоставлять себя реально существующим формам поведения людей" [6, с. 22], "если же для воплощения той или иной концепции деятелю театра гиперболическое изображение поведения героев нежелательно, то это знаменует возникновение перед ним трудных, подчас неразрешимых художественных проблем: появляется необходимость противостояния преобладающим свойствам театрально-драматической образности. Отсутствие театрализованной гиперболы "дается" деятелям сценического искусства гораздо труднее, чем ее применение" [6, с. 22-23]. И хотя автор монографии однозначно утверждает, что вплоть до середины XIX века в драматическом искусстве, как в сценических образах, так и в актерской игре, преобладает явный и резкий гиперболизм, позволим высказать мнение, что английский драматург эпохи Ренессанса остро ощущал уже на рубеже XVI-XVII вв. не только необходимость отказа от чрезмерно эффектной и внешне "броской" манеры поведения человека в обиходной жизни. Последовательно убеждая зрителя, что в повседневной реальности глубокие и искренние эмоции предпочтительнее выражать скупой и сдержанно, В. Шекспир явно пребывал в напряженном поиске способов преодоления "театрализованной гиперболы" на сценических подмостках.

Эта проблема оказалась для английского драматурга-новатора неразрешимой в его собственной творческой практике. И обусловлено это, по-видимому, было тем, что театр, как верно подмечает отечественный исследователь Н. Вороной, "завдяки своему соціальному характеру ... завжди був в залежності від часу, звичаїв, громадського устрою, відбиваючи в собі, як у дзеркалі, погляди етичні, релігійні, естетичні, політичні і інші в їх послідовних змінах" [1, с. 54]. Всю сложность, а, точнее сказать, невозможность достижения успеха В. Шекспиром в данном направлении Н. Вороной объясняет тем, что "нема ні одного літературного жанру, де було б трудніше перемогти традицію: в театрі автори, актори і публіка однаково виявляють себе консерваторами і зближаються в підтриманні усвячених часом звичаїв і прийнятих у спадок від минулого звичок" (выделено нами – И. С.) [1, с. 124].

Рассмотрим предложенную Н. Вороным триаду в обратном порядке. Без сомнения, вкусы публики формируются в первую очередь самой жизнью, общепринятыми нормами реального человеческого поведения. Проблема изобличения в тексте трагедии "Гамлет" притворства как главного порока в повседневной жизни датского королевства, резкого неприятия главным героем фальши, лжи и лицемерия широко рассмотрена в многочисленных трудах шекспироведов. Уже во второй сцене первого действия принц однозначно отвергает все общепринятое в его среде "способы казаться" как неприемлемые

для выражения истинной скорби – вздыхать, лить слезы и т.п. Несколько реже в подобном ключе рассматривается сцена погребения Офелии в действии пятом, во время которой Гамлета возмущает подчеркнуто театральное поведение Лаэрта, бросающегося на дно могилы сестры со словами *"заваливайте мертвую с живым"*.

Почти пророчески звучит в этой сцене реплика главного героя о готовности **драться** с Лаэртом **до конца** из-за его патетически-показного, подчеркнуто демонстративного поведения. Принц иронично перечисляет весь арсенал ненавистных ему гиперболизированных способов проявления якобы глубины скорби, на которые способен брат умершей: *"Рыдал? Рвал платье? Дрался? Голодал? Пил уксус? Крокодилов ел? Все это Могу и я. Ты слезы лить пришел? В могилу прыгать мне на посмеянье? Живым зарытым быть? <...> Ты думал глоткой взять?"* [7, с. 231-232].

В реплике Клавдия, завершающей сцену столкновения принца **и** Лаэрта, содержится не столько яркое описание того состояния, в котором пребывает Гамлет, потрясенный вестью о кончине беззащитной Офелии, сколько особенностями проявления им всей горечи утраты: *"Мы здесь живой ей памятник поставим"* [7, с. 232]. Т.е. оцененный и онемевший от скорби и невыразимого горя принц скорее застынет над могилой девушки, как каменная статуя, надгробный постамент, чем позволит себе снизойти до "кликушества". Таким образом, отсутствие демонстративности в проявлении чувств героем, искренность и глубина страданий которого не подвергаются сомнению, словно "диктует" публике, пока только на вербальном уровне, нормы "естественного", дегиперболизованного поведения человека Нового времени в момент испытания им эмоций высочайшего накала.

Таким образом, автор не просто призывает своих современников в названных сценах к избавлению от лжи и фальши: он убеждает их в необходимости менее картинно, более сдержанно, детеатрализованно вести себя в повседневной жизни. И только с позиций историзма можно оценить, насколько опережает В. Шекспир свое время. Устами Гамлета драматург достаточно однозначно и категорично излагает, по-видимому, собственную оценку общепринятой патетически-аффектированной манеры поведения своего современника, в частности обитателя столицы или представителя королевского двора: она сравнивается с **приукрашенной игрой, притворным действием, лицедейством** с богатым арсеналом **способов казаться** (театрализацией):

*Вот способы казаться, ибо это*

*Лишь действия, и их легко сыграть,*

*Моя же скорбь чуждается прикрас*

*И их не выставляет на показ* (выделено нами – И.С.) [7, с.134].

Действительно, будням королевского двора (в шекспировские времена тоже) присуща была максимальная ритуализация и театрализация.

Сам В. Шекспир, как очевидно, осознает заведомую обреченность каких-либо попыток с успехом воплотить на театральном подмостках новое, освободившееся от излишней речевой патетики поведение человека в частной жизни. По убеждению автора трагедии "Гамлет", подобная реформа затрудняется не столько недостаточным уровнем мастерства драматурга или актерской игры, сколько, скорее, неспособностью, чем нежеланием публики принять и оценить дегиперболизированное действие на сцене. Вся "значимость и ценность безэффектных, "непреувеличенных", свободных от какой-либо театральности форм действия" станет доступна зрительским массам не ранее рубежа XIX-XX веков, только тогда, когда они займут "центральное место в культуре общества" [6, с. 35].

В. Шекспир устами Гамлета таким образом характеризует всю сложность осуществления постановки театром произведения, поэтика которого не принимается и не понимается зрительным залом: *"пьеса, я помню, не понравилась толпе"* [8, с. 157], *"для **большой публики, что называется не в коня корм"**"* [7, с. 170] (выделено нами – И.С.). Однако подобная реакция широких масс на театральное представление в контексте данного произведения объясняется не столько низким, недостаточно развитым уровнем эстетических

вкусом зрителей или бездарностью актеров труппы, сколько неспособностью и публики, и лицедеев вырваться из пут традиционных представлений об искусстве театра. Они же были детерминированы присущей тому времени, как в столичном Лондоне конца XVI века, так и в Англии в целом, чрезмерной патетичностью даже в сфере частной жизни человека. А ведь именно "обычное" человеческое поведение в реальной действительности и является той миросозерцательной первоосновой, теми "психологическими корнями", что определяют театрално-эстетические взгляды конкретной эпохи.

Реакция Гамлета на чтение актером по его же просьбе монолога Энея о мести Пирра за смерть отца традиционно рассматривается исследователями текста трагедии как осуждение принцем самого себя за бездействие и промедление. Нам представляется возможным предположить, что герой еще и озадачен тем, как несоответственно общепринятым "правилам" проявляется внешне его праведный гнев, его мучительное внутреннее состояние, корит себя за отсутствие вроде бы естественных в данном случае реакций: *"слоняюсь <...> Не заикнусь, ни пальцем не ударю Для короля, чью жизнь и власть смели Так подло"*, *"позор не злит меня"* (выделено нами – И. С.) [7, с. 174]. Гамлет сам упрекает себя за сдержанность и скупость в проявлении эмоций: молчалив, медлителен, бездейственен и внешне спокоен. Его манера публичного поведения абсолютно противоположна традиционной, привычной для того времени.

Однако этот фрагмент художественного текста отражает также и взгляды самого драматурга эпохи Возрождения на подспудно назревающие острейшие проблемы театра Нового времени: поиск путей и способов обновления и сценического действия, и основ актерского мастерства. Естественно, с современной точки зрения сам монолог Энея лишен какой-либо сценичности, так как изложение в нем событий от третьего лица предполагает не столько его воплощение на подмостках (действие, движение, исполнение роли), сколько декламационное мастерство актера. Это же невольно подчеркивает и принц, обращающийся к заезжему актеру с просьбой продекламировать монолог из непопулярного среди его современников произведения. В этой реплике внимание читателя/зрителя акцентируется именно на оппозиции "декламация – актерская игра": *"ты однажды читал монолог, но только он никогда не игрался; а если это и было, то не больше одного раза"* (выделено нами – И. С.) [8, с. 157].

Показательна в данном эпизоде и реакция Полония, своеобразно ретранслирующая не только зрительские запросы шекспировского времени, но и эстетические вкусы той образованной части широкой публики, что, получив университетское образование, имела опыт участия в постановках "школьных" театров. Первая из его реплик свидетельствует о недовольстве зрителя-обывателя ("слишком длинно"). В ответ на подобную реакцию принц с иронией заявляет, что для подобного рода зрителя *"существуют только балеты и сальные анекдоты, а от прочего он засыпает"* [7, с. 172], *"ему надо плясовую песенку"* [8, с. 161].

Однако с высоты исторической перспективы современному читателю предоставляется возможность рассмотреть предложенный монолог как изложение творческого кредо самого драматурга – В. Шекспира. В нем читатель/зритель подспудно убеждается автором трагедии в том, что кульминационные сцены могут производить неизгладимое впечатление, потрясать воображение зрителя лишь благодаря обновленному мастерству **актерского исполнения** (**воплощения** переживания в дегиперболизированном жесте, позе, нюансе мимики или движения по сцене) и искусству режиссера-постановщика в построении сценического действия (отдельной мизансцены) практически по законам композиции в живописи. Наличие подобного скрытого в произведениях драматурга потенциала для воплощения текстов драматурга на театральных подмостках особо отмечает В. Пимонов: "В пьесах Шекспира даже такие "самые" невербальные средства выражения как жесты и мимика, немые сцены, бессловесные действия (пантомима), имеют вербальную репрезентацию в тексте" [4].

Все это позволяет прийти к выводу, что искусство декламации актера в театральной эстетике будущего, по предположению В. Шекспира, может отойти на второй план.

Рассмотрение текста монолога как образца режиссерского комментария позволяет отметить, что арсенал способов воздействия на зрительское восприятие, предложенный в этом монологе драматургом, включает в себя красноречивые жесты, сценические паузы и позы. Тщательно разработанная талантливым режиссером мизансцена будущего спектакля осуществляется В. Шекспиром на вербальном уровне: воображению зрителя представляется немощный седой старец со склоненной головой. Он распластан у ног полного сил, пышущего яростной злобой Пирра, застывшего над ним с занесенным мечом.

*"Насилу приподнявши меч, Приам  
От слабости его роняет наземь.  
Ему навстречу подбегает Пирр  
Сплеча замахивается над Приамом:  
Но этого уже и свист клинка  
Сметает с ног. И тут как бы от боли  
Стена дворца горящего, клонясь,  
Обваливается и оглушает  
На миг убийцу. Пирров меч в руке  
Над головою так и остается.  
Как бы вонзившись в воздух на лету,  
С минутой, как убийца на картине  
Стоит, забывшись, без движенья Пирр,  
Руки не опуская..." [7, 171].*

Следует также отметить, что в процитированном фрагменте драматург эпохи Возрождения прозорливо предусматривает использование декораций (или предметов бутафории) чуть ли не в символическом плане. Подобные возможности в театре практически впервые широко начинают использовать лишь создатели "новой драмы": обтрепанная рождественская елка в гостиной Хельмеров символизирует состояние души главной героини Г. Ибсена после первого появления шантажиста на пороге ее дома; символически и образ вишневого сада в пьесе А. Чехова и т.п. Таким образом, описанное в монологе странствующего актера практически на уровне режиссерского комментария падение в огне пожара одной из дворцовых стен на воображаемой сцене достигает почти символического значения: способствует возникновению (усилению) у зрителей не только ощущения трагизма происходящего (падения Трои, неминуемого краха целой эпохи, поглощение огнем ее предшествующего многовекового величия), но и боли, силы внутреннего переживания героя. Удар стены, пришедшийся по его голове, – ничто, по сравнению с тем, что происходит в его груди: его не в силах ни остановить, ни сломить даже гряда камня.

В описании внешнего облика предполагаемых действующих лиц (Пирра, Гекубы) рассматриваемый "режиссерский комментарий" придает важное значение даже мельчайшим деталям костюма актера и технике его сценического движения: Гекуба, "лохматая", "босиком ... металась с головной повязкой Взамен венца, и обмотавши стан ... одеялом" [7, с. 172], грозный Пирр, что, потешаясь, кромсал перед нею тело мужа, предстает "в кровавой коре, Дыша огнем и злобой... Карбункулами выкатив глаза" [7, с. 171].

В данном фрагменте очевидно, что истинное страдание и следование требованиям ритуального поведения несовместимы: в решающий миг царица в отчаянии мечется "лохматая", без венца, босоногая. Как явствует из текста, драматург придает особое значение не столько деталям костюма или движению по сцене, сколько выражению лица актера, и – в первую очередь – глаз. Актерская игра в подобном описании предполагает перевоплощение исполнителя роли практически в соответствии с основами актерского мастерства, разрабатываемыми теоретиками и практиками театрального искусства на рубеже XIX-XX веков. Однако во времена театра Возрождения подобная передача актером внутреннего переживания сценического героя в состоянии аффекта было практически недостижима не только из-за существующего на то время уровня развития актерского мастерства,

театрального искусства, но и из-за определенной ограниченности технических возможностей: театральные бинокли еще не созданы, а возможность изобразить лицо актера "в кадре" крупным планом возникнет только в искусстве кинематографии.

Заключительная реплика Полония, следующая за процитированным монологом, свидетельствует о том, что даже зритель с уровнем эстетических запросов, несущественно отличающимися от вкусов толпы, публики того времени, способен ощутить потрясение от игры актера, не рассчитанной на гиперболизацию ни слова, ни жеста (ведь Гамлет особо подчеркивает тот факт, что пьеса неназванного драматурга "была великолепная <...> написанная с простотой умением. Помнится, возражали, что стихам недостает пряности, а язык не обнаруживает приподнятости" (выделено нами – И. С.) [7, с. 171]). Искусство лицедея вызывает у этого бывалого придворного интригана такую острую эмоциональную реакцию, с которой ему трудно совладать. Он фактически умоляет присутствующих прекратить монолог, который заставляет его почти физически ощутить страдание другого: "... он изменился в лице и весь в слезах! Пожалуйста, довольно" [7, с. 172].

Оценивая мастерство актерского перевоплощения в момент исполнения рассматриваемого монолога, Гамлет считает необходимым высоко оценить способность заезжего лицедея передать состояние своего персонажа благодаря приемам, позволяющим внешне скупое, "безэффектное" изобразить поведение сценического персонажа. Профессионализм актера, по меткому наблюдению принца, позволяет ему достичь того, чтобы сошла "... кровь со щек его, глаза

*Туманят слезы, замирает голос,  
И облик каждой складкой говорит,  
Чем он живет" [7, с. 173].*

В переводе М. Лозинского исполнитель роли предстает перед принцем в момент декламации "весь бледен, Увлажнен взор, отчаянье в лице, Надломлен голос, и весь облик вторит Его мечте" [8, с. 167]. Слово в подлиннике conceit, что означает в переводе "фантазия", Б. Пастернак передает словосочетанием "чем живет", М. Лозинский – "вторит ... мечте". Таким образом, становится ясным, что драматург рубежа XVI-XVII вв. практически описывает игру актера как следствие мастерства введения им самого себя в необходимое состояние, благодаря усилиям собственного **воображения**, практически по системе К. Станиславского. А именно этот театральный деятель на рубеже XIX-XX веков призывал актеров-современников "усиленно бороться и с напряжением голоса и со штампом для того, чтобы голос, речь и интонация оставались и на сцене в **полной зависимости от внутреннего чувства** и являлись бы его непосредственным, точным и рабским выразителем" (выделено нами – И. С.) [5, с. 181].

Советы шекспировского героя актерам во второй сцене третьего действия словно дублируют процитированное выше требование режиссера-новатора конца XIX века к исполнению роли на сцене: произносите свои реплики "легко и без запинки", "не горланьте". Его рекомендации актерам созвучны указаниям театрального деятеля рубежа XIX-XX веков: "не пилите воздуха <...> **всем пользуйтесь в меру**", "даже <...> в урагане страсти **учитесь сдержанности**" (выделено нами – И. С.) [7, с. 180], "однако ... **без лишней скованности <...> чтобы это не выходило из границ естественности. Каждое нарушение меры отступает от назначения театра**" (выделено нами – И. С.) [7, с. 181].

Требуя от актеров "... во всем слушаться внутреннего голоса. Двигаться в согласии с диалогом, говорить, следуя движениям" [7, с. 180], драматург предвидит то, что станет основой актерского мастерства и разработки роли в рамках отдельных мизансцен не ранее последней четверти XIX столетия: синтез "декламации", т.е. звучащего слова, и жеста, мимики, сценического движения, действия актера с предметами, взаимодействия с партнерами.

В данной сцене драматург практически поднимает проблему разрешения острейшего противоречия, способы преодоления которого призван найти реалистический театр

будущего, ибо "драма с присущим ей постоянным, впечатляющим речевым "самораскрытием" персонажей весьма склонна противопоставлять себя реально существующим формам поведения людей" [6, с. 22]. Таким образом, мы убеждаемся, что именно в тот период, когда творчество В. Шекспира наиболее остро подвергалось критике (Л. Толстой, Б. Шоу и др.) за чрезмерность театральных гипербол, реформы в сфере драмы и театра осуществлялись в направлении, предопределенном талантливым драматургом эпохи Возрождения.

В результате анализа текста приходим к выводу, что английский драматург эпохи Возрождения почти за три столетия до возникновения профессии театрального режиссера и до разработки системы К. Станиславского указывает пути разрешения проблемы воплощения на сцене частной жизни отдельной личности, освободившейся от "диктатуры публичности". Часть же реплик, произносимых действующими лицами трагедии "Гамлет", представляется возможным рассматривать как образец режиссерского комментария к исполнению актерской роли в отдельных мизансценах театральных постановок, к сожалению самого драматурга, в необозримом и недостижимом для него будущем. А в ряде предложенных режиссерских описаний и вовсе как будто предугадываются технические возможности смежного театру искусства будущего, неведомого В. Шекспиру, – кинематографии.

#### **Литература:**

1. Вороний М.К. Театр і драма: Збірка статей/ Упоряд. вступ. ст. О.К. Бабишкіна / Микола Кіндратович Вороний. – К.: Мистецтво, 1989. – 408 с.
2. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (На примере романов У. Теккерея "Ярмарка тщеславия", О. Уайльда "Портрет Дориана Грея", С. Моэма "Театр": дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. [Электронный ресурс] / Ольга Олеговна Легг. – Санкт-Петербург, 2004. – 170 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/teatralnost-kak-tip-khudozhestvennogo-mirovospriyatiya-v-angliiskoi-literature-xix-xx-vv>.
3. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) [Электронный ресурс] / Юрий Михайлович Лотман // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия "Мир искусств"). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 388-400. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm>
4. Пимонов В.И. Поэтика театральности в драматургии Шекспира: На примере трагедии "Гамлет": дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03. [Электронный ресурс] / Владимир Иванович Пимонов. – М., 2004. – 244 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-teatralnosti-v-dramaturgii-shekspira-na-primere-tragedii-gamlet>
5. Станиславский К.С. Собр. соч. в восьми томах. – Том 4. Работа актера над ролью: Материалы к книге / Подготовка текста, вступ. ст. и коммент. Г.В. Кристи и Вл.Н. Прокофьева / Константин Сергеевич Станиславский. – М.: Искусство, 1957. – 552 с.
6. Хализев В.Е. Драма как явление искусства / Валентин Евгеньевич Хализев. – М.: Искусство, 1978. – 240 с.
7. Шекспир В. Трагедии. Сонеты / Вильям Шекспир. – М.: Худ. литература, 1968. – 791 с. – (Б-ка всемирной литературы).
8. Шекспир У. Трагедия о Гамлете принце Датском / Пер. с англ., вступ. ст., прим. М.Л. Лозинского / У. Шекспир. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 416 с.