
СОВРЕМЕННОКИ ШЕКСПИРАDOI: [10.17805/ggz.2020.6.3](https://doi.org/10.17805/ggz.2020.6.3)**Перцептивная аберрация у шекспировского Ромео и марстоновского Антонио***И. И. Чекалов**Независимый исследователь, г. Санкт-Петербург*

В статье рассматривается комедия Джона Марстона (1576–1634) «Антонио и Меллида» (1599). В ней имеются указания текста, свидетельствующие о том, что она была задумана как пародия на шекспировскую трагедию «Ромео и Джульетта» (постановка 1595, первая публикация 1597).

Статья подготовлена на основе доклада автора, включенного в программу Всероссийской научной конференции «Современники Шекспира: выйти из тени Барда?» (Москва, 15 ноября 2019 г.).

Ключевые слова: Дж. Марстон; У. Шекспир; «Антонио и Меллида»; «Ромео и Джульетта»; современники Шекспира

The Perceptive Aberration of Shakespearean Romeo and Marstonian Antonio*I. I. Chekalov**Independent researcher, St. Petersburg*

The article deals with John Marston's comedy "Antonio and Mellida" (1599) which contains a textual evidence disclosing that it was conceived as a parody of the Shakespearean tragedy "Romeo and Juliet" (staged in 1595, first published in 1597).

This is a revised version of the paper included in the program of the All-Russian conference "Shakespeare's Contemporaries: Stepping Out of the Bard's Shade?" (Moscow, November 15, 2019).

Keywords: J. Marston; W. Shakespeare; "Antonio and Mellida"; "Romeo and Juliet"; Shakespeare's contemporaries

ВВЕДЕНИЕ

У Шекспира в его пьесе «Ромео и Джульетта» герой еще до знакомства с Джульеттой страдает от неразделенной любви к Розалине, и то, что другие воспринимают как привычные предметы, ему представляется «бесформен-

ным хаосом прекрасных форм» (Шекспир, 1958: 17¹ (“Misshapen chaos of well-seeming forms”, I, 1, 170; Shakespeare, 2003: 76)², и он ощущает, что «потерял себя», утверждая, что «Ромео нет» в том физическом облике, который видит перед собой его друг и родственник Бенволио: «Тсс... нет меня! Где ты Ромео видишь? / Я потерял себя. Ромео нет» (Шекспир, 1958: 17; “Tut, I have lost myself, I am not here, / This is not Romeo, he’s some other where”; I, 1, 188–189; Shakespeare, 2003: 77).

У Джона Марстона (1576–1634) в его пьесе «Антонио и Меллида» находим аналогичную ситуацию. Душа Антонио печальна и «окутана тучами мрака» (“Roll’d up in gloomy clouds...”; IV, I, 10; Marston, 1887: 62)³, и этот мрак — не что иное как меланхолия, пятнающая все (“...this is naught but speckling melancholy”, IV, 1, 24; *ibid.*: 63). Покрывая пятнами воспринимаемый мир⁴, меланхолия действует на Антонио таким же образом, как петраркистское любовное томление на Ромео. Более того, разлученный, как он думает, с Меллидой навсегда, он чувствует, что «потерял себя» и «себя найти не может» (“Antonio’s lost; / He cannot find himself...”, IV, 1, 2–3; *ibid.*: 62), заявляя во всеуслышание: «Увы, то не Антонио вы видите. / Дух его парит в Венеции» (т. е. там, где пребывает Меллида. — *И. Ч.*) (“Alas, this that you see is not Antonio; / His spirit hovers in Piero’s court...”; IV, 1, 4–5; *ibid.*).

МАРСТОНОВСКИЙ АНТОНИО И ШЕКСПИРОВСКИЙ РОМЕО: СХОДСТВА И РАЗЛИЧИЯ

Как отмечает американский исследователь творчества Марстона Филип Финкелперл, экспозиция «Антонио и Меллиды» (I, 1, 1–34) варьирует ситуацию шекспировской пьесы «Ромео и Джульетта» с той только разницей, что любви молодых людей угрожает не вражда двух родовых кланов в Вероне, а война двух государственных владетелей Венеции и Генуи (см: Finkelpearl, 1969: 141). Сопоставив данный сюжетный мотив шекспировской пьесы с экспозицией «Антонио и Меллиды», Финкелперл пишет: «В ситуации Ромео и Джульетты мы ожидаем встретить смелого, неустрашимого юношу, стремящегося побороть любое препятствие ради своей возлюбленной. Вместо этого герой <...> два первых акта предстает в женском одеянии и по ходу

¹ Русский текст приводится в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник (Шекспир, 1958). Английский текст цитируется по изданию: Shakespeare, 2003.

² В русском переводе не отражено значение глагола “seem” (казаться). Это обедняет текст: «хаос форм, которые хорошо выглядят», а на самом деле могут таковыми не быть. Таким образом, здесь затрагивается популярная в елизаветинской драматургии тема иллюзии и реальности.

³ Английский текст цитируется по изданию: Marston, 1887. Русский перевод выполнен автором статьи.

⁴ “Speckling: producing speckles or blemishes” (The Oxford English Dictionary, 1989: 164).

действия значительную часть времени проводит распростертым на земле в беспомощных рыданиях. Чаще всего он выражает свое стремление не к «обожасмой Меллиде», а к смерти. Ситуация требует быстрого и решительного действия, но вместо него герой неизменно падает духом перед испытаниями, бросаясь на землю в беспомощном неистовстве, проклиная злую судьбу» (*ibid.*: 148; здесь и далее пер. мой. — *И. Ч.*).

Для начала заметим, что Финкелперл не совсем точен по отношению к тексту пьесы Марстона. В ней облик воинственного Антонио все же фигурирует. О нем помнит Меллида, сохраняя в памяти фигуру Антонио «в сияющем блеске доспехов», готового «пленить свою любовь наперекор ее отцу» (“*In glistening habiliments of arms, / To seize his love, spite of her father’s spite...*”; II, 1, 280–281; Marston, 1887: 41). Появление Антонио в женском одеянии в виде амазонки вызывает у Меллиды страх (II, 1, 268–269), и она далеко не сразу может поверить своим глазам⁵.

Возражения вызывает и самый подход исследователя к интерпретации марстоновского образа Антонио. Финкельперл, очевидно, считает, что в «Антонио и Меллиде» появится «смелый и неустрашимый юноша» (видимо, имея в виду Ромео с его, по выражению А. С. Брэдли, «неудержимостью и стремительностью» (“*excess and precipitancy*”; Bradley, 1968: 28) в качестве образца), но Ромео, как и Антонио, придается рыданиям. В отчаянии от недоступности Розалины он отдает щедрую дань рыданиям, когда «слезами множит утра он росу / И к тучам тучи вздохов прибавляет» (Шекспир, 1958: 15; “*With tears augmenting the fresh morning’s dew, / Adding to clouds more clouds with his deep sighs...*”; I, 1, 123–124; Shakespeare, 2003: 74), а когда на его любовь к Джульетте падает тень его поединка с Тибальдом, молодой Монтекки понимает, что он «шут у судьбы» (пер. мой. — *И. Ч.*; “*fortune’s fool*”, III, 1, 127; *ibid.*: 141), он бросается на землю, опьянев от слез (“*...with his own tears made drunk*”; III, 3, 83; *ibid.*: 154).

Однако сходство Ромео и Антонио в чертах любовного томления лишь подчеркивает различия шекспировского и марстоновского персонажей. В отличие от Ромео патетика любви не создает Антонио незыблемого ореола возвышенного героя елизаветинской романтической драмы, «с ее поэтизацией свободных человеческих чувств, вниманием к любовной интриге и авантурным элементом действия» (Горбунов, 1986: 17). При том, что по своему общему характеру сюжет «Антонио и Меллиды» ориентирован на ту же традицию, и в пьесе Марстона разработаны как «любовная интрига», так и «авантурные элементы действия», в ней отсутствует «поэтизация свободных человеческих чувств». Это выражено, прежде всего, в языке пьесы, где, напри-

⁵ Здесь можно увидеть некоторое сходство со сценой в спальне в «Гамлете».

мер, как справедливо отмечает Финкельперл, «монологи Антонио насыщены тяжеловесной напыщенной риторикой», и «его манера речи предназначена для того, чтобы выявить нелепости его поведения» (Finkelpearl, 1969: 143). Она, вступая в противоречие с лирическими переживаниями героя, приводит к комическому эффекту. Так, когда один из персонажей подступает к Меллиде с галантными ухаживаниями, Антонио, скрытый под личиной амазонки, бросается в отчаянии на землю, что вызывает недоумение у находящихся на сцене персонажей, очевидно, рассчитанное на смех публики (I, 1, 213–214). Так, смех автора выступает на первый план, подсекая лирическую сюжетную линию пьесы.

*ПАРОДИРОВАНИЕ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ»
В «АНТОНИО И МЕЛЛИДЕ»*

Пьеса «Антонио и Меллида» была создана Марстоном для детской труппы, составленной из мальчиков, набранных из певческого хора лондонского собора св. Павла. Это были, по крайней мере по статусу, те самые «маленькие соколята» (“little eyases”; II, 2; Shakespeare, 2006: 468), о которых рассказывает Розенкранц Гамлету. Подобные труппы имели обыкновение пародировать сценические положения, разыгрываемые взрослыми актерами (Foakes, 1978: 14–15). Если иметь в виду данное обстоятельство, можно задаться вопросом о том, является ли случайным совпадение фраз Ромео и Антонио о перцептивной аберрации, совпадение, иногда проявляющееся в буквальном повторе тех же самых слов, или же оно должно восприниматься как авторский сигнал зрителям о том, что в представлении имеется элемент пародии на «Ромео и Джульетту», а название марстоновской пьесы должно читаться как параллель к названию шекспировской. Ко второй альтернативе склоняет мотивированность состояния перцептивной аберрации любовным томлением, которое в свою очередь ведет к развитию действия по следующей сюжетной схеме: герой и героиня любят друг друга, их любви противостоят препятствия, продиктованные враждой и ненавистью. Но при этом, если воспользоваться пушкинским выражением, «драматическая местность» в обеих пьесах совершенно различна. В «Антонио и Меллиде» нет той Италии «с ее роскошным языком, исполненным блеска и concetti» (Пушкин, 1949: 83), которой восхищался наш поэт. Антонио и Меллида не наделены поэтическим воображением и, соответственно, в их речи отсутствует поэтичность, но это не вредит развитию действия в пьесе, сюжет которой, по наблюдению исследователей, состоит из избитых общих мест подобной сюжетики (Colley, 1974: 45–46). Вписывается это и в жанровые рамки комедии. Если в шекспировской трагедии, по словам А. С. Брэдли, «любовь Ромео и Джульетты ведет их к смерти только благодаря бессмысленной ненависти их семейств» (“The love

of Romeo and Juliet conducts them to death only because of the senseless hatred of their houses”; Bradley, 1968: 37), то в марстоновской комедии вражда и ненависть, о которой высокопарно твердят в своих монологах персонажи-антагонисты, на поверку оказываются лишь мнимостью и в финале пьесы быстро и легко переходят в столь же пылкие противоположные чувства дружбы и привязанности, а сюжетные перипетии, связанные с любовной историей Антонио и Меллиды, сопровождаются забавными буффонадами, рассчитанными на мальчишескую ловкость и смекалку актеров детского возраста. Возможность проявить себя, например, предоставлена юным актерам, когда Пьеро, обнаружив, что ненавистный Антонио в обличи амазонки обитает в его дворце и, более того, вступил в тайную переписку с Меллидой, приходит в неистовство, заикаясь и теряя контроль над своей речью (III, 2, 174–185), в то время как мимо него неузнанной (Меллида переделалась в костюм пажа) мчится его собственная дочь в энергичном и быстром танце, а Антонио (он переодет в костюм матроса) тоже не признан и бежит мимо Пьеро с возгласом: «Остановите Антонио! Держите, держите Антонио!» (“Stop Antonio! keep, keep Antonio!”; III, 2, 241; Marston, 1887: 59). «Вот и конец комическим препятствиям истинной любви», — говорит Антонио, заключая благополучный финал пьесы (“Here ends the comic crosses of true love...”; V, 1; *ibid.*: 92).

Обратим внимание на выражение “crosses of true love”. Оно соотносится с шекспировским выражением в первом прологе к «Ромео и Джульетте»: “...star-crossed lovers” (Prologue, 6; Shakespeare, 2003: 67). Александр Шмидт поясняет его: “Not favoured by the stars, unfortunate” («Не имеющий благоприятного положения звезд, несчастный»; Schmidt, 1902b: 1115). Однако это пояснение не позволяет увидеть искомую смысловую связь, поэтому воспользуемся другим пояснением Шмидта: “Cross, subst. <...> any thing that thwarts...” («все, что препятствует»; Schmidt, 1902a: 262). Если перенести данное пояснение на приведенное шекспировское выражение, то станет ясной искомая смысловая связь. У Шекспира звезды препятствуют Ромео и Джульетте, а у Марстона Антонио и Меллиде — нет. Видимо это имел в виду Марстон.

Изменение драматургического контекста действия у Марстона по сравнению с «Ромео и Джульеттой» — перевод действия из жанра трагедии в жанр комедии при сохранении исходной ситуации шекспировской пьесы — представляет собой источник пародийного начала в «Антонио и Меллиде». С одной стороны, экспозицией марстоновской пьесы зритель вводится в сложившиеся обстоятельства, по сути аналогичные тем, которые имеют место в шекспировской трагедии, а Антонио с перцептивной аберрацией косвенно указывает на то, что является такой же жертвой, как и Ромео; с другой стороны, жанровые рамки комедии предоставляют драматургу возможность для

сатиры и юмора, средствами которых дискредитируются указанные ассоциации даже тогда, когда о них прямо не идет речь.

Приведем пример. В начале марстоновской пьесы под торжественные звуки фанфар на сцене появляется венецианский властитель Пьеро, облаченный в блестящие доспехи и сопровождаемый свитой вооруженных придворных. Он находится в полном восторге от своей победы над генуэзским противником:

Victorious Fortune, with triumphant hand, Победная фортуна триумфальной дланью
Hurleth my glory 'bout this ball of earth... Меня величьем всюду одаряет.

((I, 1, 35–36; Marston, 1887: 19)

Высокопарная речь Пьеро, исполненная самолюбованием, внезапно прерывается одним из придворных:

Feli. Stand; the ground trembleth.

Феличе. Остановись, земля дрожит.

Pier. Ha! an earthquake?

Пьеро. Что, землетрясение?

Bal. O! I smell a sound.

Балурдо. О! Я обоняю звук.

(I, 1, 42–44; *ibid.*)

Подобная словесная буффонада, разумеется, в первую очередь дает мгновенную авторскую характеристику самодовольной глупости Пьеро и дурачеству Балурдо, одновременно косвенным образом затрагивая и марстоновские ассоциации с пафосом возвышенных чувств в «Ромео и Джульетте».

Пьеса «Антонио и Меллида» — первое произведение Марстона, написанное специально для детской труппы (до этого он сотрудничал с взрослыми актерами, т. е. «слугами лорда-адмирала»), создана им в 1599 г., а опубликована в 1602 г. На это время приходится так называемая «война театров», за которой, вероятно, скрывалось соперничество между труппами взрослых актеров, дававших представления на открытой арене, и актеров-мальчиков, игравших в закрытых помещениях частных театров.

Шекспир оставался вне «войны театров», а Марстон принимал в ней активное участие.

Лондонская театральная публика того времени, гораздо больше склонная к восприятию и запоминанию устно произносимого слова, просто потому что книжная культура еще не была так прочно укоренена в сознании людей, как в более поздних эпохах (пьесы публиковались не в расчете на читателя, массы которых не сформировались, а в расчете на театральное зрелище), надо думать с удвоенным вниманием следила за сатирическими выпадами, носившими личный характер, которыми обменивались друг с другом

Джонсон, Марстон и Деккер. В этих условиях пародия Марстона на Шекспира вряд ли могла остаться незамеченной.

Мы не знаем, почему Марстон решил ввести в свою пьесу мотивы пародии, впрочем не занимающие в пьесе господствующего положения и постоянно оттесняемые другим тематическим материалом. Вероятно, свою роль здесь могла играть популярность «Ромео и Джульетты» (пьеса сочинена в 1595 г., впервые опубликована в 1597 г.) среди лондонских зрителей. О ней свидетельствуют неоднократные издания пьесы при жизни драматурга, в частности, одно из них появилось в том же году, когда создавалась марстоновская пьеса «Антонио и Меллида», тоже получившая свою долю зрительского успеха, так как была опубликована в конце «войны театров».

Нам ничего не известно о реакции Шекспира на пародию Марстона, как не известно и то, каким образом другая пьеса Марстона «Мечь Антонио», являющаяся продолжением «Антонио и Меллиды», приобрела черты сходства с шекспировским «Гамлетом» (1600)⁶.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Если в начале XX столетия утверждение М. С. Клэр Бирн (*M. St. Clare Byrne*) о том, среди шекспировских современников-драматургов Шекспир явился «счастливой случайностью» (“a happy accident”; *Clare Byrne, 1950: 238*⁷), могло казаться вполне правдоподобным, то к концу прошлого века оно утратило свою актуальность, а литературные связи Шекспира со своими современниками-драматургами стали предметом пристального внимания. Об этом, в частности, свидетельствует монография Д. Фарли-Хиллса «Шекспир и соперники-драматурги. 1600–1606» (*Farley-Hills, 1990*). Как отмечает Фарли Хиллс, в панораму театральной жизни Лондона на рубеже XVI–XVII вв. вписывается «картина непрекращающегося общения между собой драматургов» (“The picture of the theatrical life of London that emerges is one of constant contact between playwrights...”; *ibid.: 1*). Это общение характеризовалось беспрестанными переменами в том, кто с кем сотрудничает. В ряду других шекспировских современников-драматургов Джону Марстону уделяется значительное внимание. Включившись во все еще идущую дискуссию о сходстве марстоновской пьесы «Мечь Антонио» и шекспировского «Гамлета» Фарли Хиллс предлагает свое решение проблемы (*ibid.: 16*). При этом, как подчеркивает исследователь, многое в общении Шекспира со своими современниками-драматургами, вероятно, навсегда останется скрытым от нас, и «мы никогда не узнаем, каковы в точности были эти внутрицеховые отноше-

⁶ О сходстве «Мести Антонио» с «Гамлетом» см.: Чекалов, 2004: 124–154.

⁷ Первое издание вышло в 1925 г. (*Clare Byrne, 1925*).

ния — ни о том, например, как часто драматурги посещали спектакли соперничающих между собой театров, ни о том как часто они собирались для обсуждения своего творчества, или просто как часто проводили вместе время» (“Exactly what interconnections there were we shall never know: how often they attended performances at rival theatres, for instance; how often met to discuss their work, or simply to enjoy each others’ company”; *ibid.*: 1).

В отличие от Фарли-Хиллса Стенли Уэллс, один из главных редакторов оксфордского издания полного собрания сочинений Шекспира (1986, повторное издание 2005), не столь пессимистично подходит к решению данной проблемы. В своей книге «Шекспир и Ко» (Wells, 2007) на множестве хорошо документированных примеров, хранимых в дошедших до нас текстах эпохи, он стремится восстановить постоянно менявшиеся очертания лондонской театральной жизни в шекспировское время, в которой деятельно участвовали антрепренеры, драматурги и актеры. На этом фоне Шекспир рассматривается не как «одинокое возвышающаяся знаменитость, а как равноправный член театрального сообщества...» (“...not as a lone eminence but as a fully paid-up member of the theatrical community of his time...; Wells, 2007: ix). Среди других шекспировских современников-драматургов неоднократно упоминается и Джон Марстон. К сожалению, его творчество в данной работе не было выделено в отдельный раздел, как это сделано в отношении ряда других драматургов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Горбунов, А. Н. (1986) Драматургия младших современников Шекспира // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. М. : Изд-во Моск. ун-та. 592 с. С. 5–44.

Пушкин, А. С. (1949) <О «Ромео и Джульете» Шекспира> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. М. ; Л. : Изд-во АН СССР. Т. 11: Критика и публицистика, 1819–1834. 600 с.

Чекалов, И. И. (2004) Введение в историко-литературное изучение «Гамлета». СПб. : Наука. 222 с.

Шекспир, У. (1958) Ромео и Джульетта / пер. Т. Л. Щепкиной-Куперник// Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М. : Искусство. Т. 3. 566 с. С. 5–130.

Bradley, A. C. (1968) Shakespearean tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. Greenwich, CT : Fawcett Publications. xiii, 432 p.

Clare Byrne, M. St. (1925) Elizabethan life in town and country. 1st edn. L. : Methuen & Co. Ltd. x, 294 p.

Clare Byrne, M. St. (1950) Elizabethan life in town and country. 6th edn., rev. L. : Methuen & Co., Ltd. xxiv, 302 p.

Colley, J. S. (1974) John Marston's theatrical drama. Salzburg : Institut für englische Sprache und Literatur. ii, 202 p. (Jacobian Drama Studies, vol. 33).

Farley-Hills, D. (1990) Shakespeare and the rival playwrights, 1600–1606. L. ; N. Y. : Routledge. vi, 226 p.

Finkelppearl, P. J. (1969) John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan dramatist in his social setting. Cambridge, MA : Harvard University Press. xii, 275 p.

Foakes, R. A. (1978) Marston and Tourneur. Harlow : Longman Group. 49 p. (Writers and Their Work, No. 263).

Marston, J. (1887) The works of John Marston : in 3 vols. / ed. by A. H. Bullen. L. : John C. Nimmo. Vol. I. lxxviii, 320 p.

Schmidt, A. (1902a) Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet. 3rd edn. revised and enlarged by G. Sarrazin. Berlin : G. Reimer. Vol. I: A–L. xiii, 678 p.

Schmidt, A. (1902b) Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet. 3rd edn. revised and enlarged by G. Sarrazin. Berlin : G. Reimer ; N. Y. : G. E. Stechert. Vol. II: M–Z. [2], 679–1485 p.

Shakespeare, W. (2003) Romeo and Juliette / ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge : Cambridge University Press. xii, 266 p. (The New Cambridge Shakespeare).

Shakespeare, W. (2006) Hamlet / ed. by A. Thompson, N. Taylor. L. : Arden Shakespeare. xxii, 613 p. (The Arden Shakespeare: Third series).

The Oxford English dictionary (1989) / first ed. by J. A. H. Murray [and others], combined with “A supplement to the Oxford English dictionary”, ed. by R. W. Burchfield, and reset with corrections, revisions and additional vocabulary ; prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Oxford : Clarendon Press. Vol. XVI: Soot–Styx. viii, 1015 p.

Wells, S. (2007) Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story. L. : Penguin Books. xv, 285 p.

Дата поступления: 23.04.2020 г.

REFERENCES

Gorbunov, A. N. (1986) Dramaturgiia mladshikh sovremennikov Shekspira [The drama of Shakespeare's younger contemporaries]. In: *Mladshie sovremenniki Shekspira* [Shakespeare's younger contemporaries] / ed. by A. A. Anikst. Moscow : Moscow State University Publ. 592 p. Pp. 5–44. (In Russ.).

Pushkin, A. S. (1949) <O «Romeo i Dzhul'ete» Shekspira> [On “Romeo and Juliet”]. In: Pushkin, A. S. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete works]* : in 16 vols. Moscow ; Leningrad : Publ. House of the Academy of Sciences of the

USSR. Vol. 11: *Kritika i publitsistika, 1819–1834* [*Criticism and publicistic writing, 1819–1834*]. 600 p. (In Russ.).

Chekalov, I. I. (2004) *Vvedenie v istoriko-literaturnoe izuchenie «Gamleta»* [*Introduction to the historical and literary study of “Hamlet”*]. St. Petersburg : Nauka Publ. 222 p. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1958) *Romeo i Dzhul'etta* [*Romeo and Juliet*] / transl. by T. L. Shchepkina-Kupernik. In: Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete works*] : in 8 vols. / ed. by A. A. Smirnov and A. A. Anikst. Moscow : Iskustvo Publ. Vol. 3. 566 p. Pp. 5–130. (In Russ.).

Bradley, A. C. (1968) *Shakespearean tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. Greenwich, CT : Fawcett Publications. xiii, 432 p.

Clare Byrne, M. St. (1925) *Elizabethan life in town and country*. 1st edn. London : Methuen & Co. Ltd. x, 294 p.

Clare Byrne, M. St. (1950) *Elizabethan life in town and country*. 6th edn., rev. London : Methuen & Co., Ltd. xxiv, 302 p.

Colley, J. S. (1974) *John Marston's theatrical drama*. Salzburg : Institut für englische Sprache und Literatur. ii, 202 p. (Jacobian Drama Studies, vol. 33).

Farley-Hills, D. (1990) *Shakespeare and the rival playwrights, 1600–1606*. London ; New York : Routledge. vi, 226 p.

Finkelpearl, P. J. (1969) *John Marston of the Middle Temple: An Elizabethan dramatist in his social setting*. Cambridge, MA : Harvard University Press. xii, 275 p.

Foakes, R. A. (1978) *Marston and Tourneur*. Harlow : Longman Group. 49 p. (Writers and Their Work, No. 263).

Marston, J. (1887) *The works of John Marston* : in 3 vols. / ed. by A. H. Bullen. London : John C. Nimmo. Vol. I. lxxviii, 320 p.

Schmidt, A. (1902a) *Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet*. 3rd edn. revised and enlarged by G. Sarrazin. Berlin : G. Reimer. Vol. I: A–L. xiii, 678 p.

Schmidt, A. (1902b) *Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet*. 3rd edn. revised and enlarged by G. Sarrazin. Berlin : G. Reimer ; New York : G. E. Stechert. Vol. II: M–Z. [2], 679–1485 p.

Shakespeare, W. (1983) *Hamlet* / ed. by W. Farnham. Harmondsworth : Penguin Book. 178 p.

Shakespeare, W. (2003) *Romeo and Juliette* / ed. by G. Blakemore Evans. Cambridge : Cambridge University Press. xii, 266 p. (The New Cambridge Shakespeare).

Shakespeare, W. (2006) *Hamlet* / ed. by A. Thompson, N. Taylor. London : Arden Shakespeare. xxii, 613 p. (The Arden Shakespeare: Third series).

The Oxford English dictionary (1989) / first ed. by J. A. H. Murray [and others], combined with “A supplement to the Oxford English dictionary”, ed. by R. W. Burchfield, and reset with corrections, revisions and additional vocabulary ;

prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Oxford : Clarendon Press. Vol. XVI: Soot–Styx. viii, 1015 p.

Wells, S. (2007) *Shakespeare and Co.: Christopher Marlowe, Thomas Dekker, Ben Jonson, Thomas Middleton, John Fletcher and the other players in his story*. London : Penguin Books. xv, 285 p.

Submission date: 23.04.2020.

Чекалов Иван Иванович — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Санкт-Петербург. Эл. адрес: chekalovivan@yandex.ru

CHEKALOV Ivan Ivanovich, Candidate of Philology, independent researcher, St. Petersburg. E-mail: chekalovivan@yandex.ru

Для цитирования:

Чекалов И. И. Перцептивная аберрация у шекспировского Ромео и марстоновского Антонио [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2020. № 6. С. 32–42. URL: <https://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1315> (дата обращения: дд.мм.гггг). DOI: [10.17805/ggz.2020.6.3](https://doi.org/10.17805/ggz.2020.6.3)