

DOI: 10.17805/zpu.2017.2.22

О местах действия и ремарках у Шекспира

А. Н. БАРАНОВ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА

В статье рассматривается проблематика места действия и ремарок в творчестве У. Шекспира. Как отмечает автор, есть театры, в которых сначала мы видим на сцене пейзаж или интерьер, а потом уже различаем в этом изображаемом месте персонажи, которые в нем находятся, или видим, как они приходят туда. В шекспировском театре это не так; там мы видим сначала только сценический помост, а потом на него входят актеры. Из их действий и слов мы можем получить некоторые сведения о подразумеваемом месте действия, но не можем увидеть его. Например, можно понять, что сцена происходит у Полония, но мы даже не знаем, городской ли у него дом или какое-то жильё в королевском замке. Иногда Шекспир намеренно называет место действия только post factum. В некоторых случаях драматург дает противоречивые сведения об одном и том же месте (как о жилище Глостера в «Короле Лире»). В таком театре ремарки скорее описывают происходящее на сцене, чем то, что делает персонаж. Слова «входит Гамлет» означают, что актер появ-

ляется на сцене, но вовсе не обязательно утверждают, что сам Гамлет приходит в такой-то или такой-то зал, комнату и т. п. именно в данную минуту, а не раньше. В этом отношении обычай давать шекспировские ремарки в «исправленном» виде и особенно называть наперед место действия, по мнению автора, оказывает плохую услугу Шекспиру. Ключевые слова: У. Шекспир; место действия; ремарки; шекспировский театр; шекспировские ремарки; «Гамлет»; «Король Лир»

ВВЕДЕНИЕ

Разговор об этом может показаться неактуальным. Ведь большинство театров уже давным-давно отменили перемены декораций в своих постановках Шекспира и более или менее понимают, что всякое место действия у него — не столько степь, дворец, шалаш и т. д., сколько рождающееся на подмостках универсальное *bic et ubique*, «здесь и повсюду». Событие происходит здесь, перед нами, в театре, и имеет значение не потому, что подобное якобы случилось когда-то в каком-то конкретном месте, а потому, что оно может случаться во многих и многих местах, практически всюду, где существуют люди. Однако читатели русских переводов шекспировских пьес (а режиссеры и актеры ведь тоже сначала читатели) и сегодня могут встретить в тексте: «Комната в замке. Входит такой-то» — и это приводит подчас к недоразумениям. Вот почему, на наш взгляд, полезно разобраться в заявленной теме.

ОСОБЕННОСТИ УКАЗАНИЯ МЕСТА ДЕЙСТВИЯ В ШЕКСПИРОВСКИХ ПЬЕСАХ

Театр Шекспира был по преимуществу театром без декораций, или, точнее, с некоей постоянной декорацией, которой являлся сам интерьер театра, и его детали могли при желании обыгрываться в разных сюжетных значениях, а могли как бы игнорироваться действием. К примеру, когда Лир метался под бурей в степи, никому не было дела до того, что на сцене имелся некий портал с колоннами и балконом над ними — этого как бы не замечали; а в других спектаклях тут был балкон Джульетты или верхняя площадка надвратной башни и т. п.

Широко распространено мнение, что на самом деле на сцену всякий раз выносили какие-нибудь элементы декораций или хотя бы надписи: «Лес», «Поле битвы» и т. д. Возможно, иной раз так и было, но, как правило, вероятно, нет. И вот что заставляет так думать. Ведь для того чтобы нужные кусты, деревья, надписи вовремя появлялись на сцене, они должны быть заранее заготовлены, текст надписей четко сформулирован, а в театральной рукописи проставлена ремарка, когда и что должно появиться. Но если такие ремарки были, почему же они обычно не попадали в ранние издания шекспировских пьес? Почему эти формулировки пришлось придумывать более поздним издателям? Очевидно, потому, что у автора и театра их в большинстве случаев просто не было.

Кто-нибудь скажет: но как же можно, к примеру, сыграть без декораций сцену в 1-й части «Генриха VI» (II, 4), участники которой срывают с кустов алые и белые розы? Как тут обойтись без кустов? Да очень просто, и даже несколькими способами. Сад, розы и их цвет упоминаются в речах персонажей; на сцене же главное — не кусты и не цветы, а разделение на два лагеря; соответственно, актеры могут вообще не изображать срывание роз, обозначив его только словами, зато могут расходиться на две противоположные группы, стоящие порознь. А можно, не позабыв об этом разделении, вдобавок изобразить срывание роз и прикалывание их к одежде, но показать это пантомимой, т. е. без самих бутафорских кустов и цветов. Наконец, если кажет-

ся очень важным наглядно добавить в сцену алую и белую краски, то и тут не обязательно сами кусты: фокус с появлением в пустой ладони хоть целого букета не вчера ведь придуман, а был известен еще в древности. Где-то в одежде спрятана тонкая трубка, которая незаметно вынимается и выпускает из себя листья и лепестки — вот и роза в руке. Или цветной бант на одежде, лишь отдаленно напоминающий розу, до поры припрятан под какой-нибудь другой деталью костюма, а в нужный момент открывается — и вот она, приколотая к одежде роза! Как видим, в принципе даже эту сцену можно было бы играть без декораций.

Шекспир очень часто не конкретизирует место действия. Где, к примеру, происходит первая сцена «Короля Лира»? Ясно, что при дворе, но где этот двор сейчас находится: в столичном дворце, в каком-либо загородном замке или и вовсе в гостях у какого-либо придворного, — неизвестно. Добавленная издателями ремарка «Дворец короля Лира», а уж тем более «Тронный зал во дворце короля Лира» вполне произвольна. Третья и четвертая сцены происходят у герцога Альбанского и Гонерильи: это ясно из самого действия, к тому же мы еще в первой сцене были предупреждены, что Лир уедет сначала к ним. Но городской ли это дворец или замок в безлюдной местности — ни из чего не видно. Любопытно, что же было бы написано на таблице во время спектакля, если такие таблицы с обозначением места действия в самом деле вывешивались?

Подчас Шекспир устами своих персонажей дает прямо противоположные сведения об одном и том же месте. Так, от Глостера мы слышим в конце второго акта, что около его замка (если это замок) «на много миль вокруг нет ни куста». Смысл этого высказывания в том, что Лиру негде будет укрыться от бури. Между тем из дальнейшего нам известно, что есть там и какой-то шалаш (III, 4), и хижина, в которую Глостер приводит короля и его спутников (III, 6), и дерево с дуплом, в котором прятался Эдгар¹, а самое главное — есть неподалеку от жилища Глостера возделанная земля и живут ее арендаторы: по крайней мере одного из них мы видим воочию в первой сцене четвертого акта. Не в замке же они живут и, наверно, все-таки не за много миль от него! Итак, образ одного и того же места, его характер могут меняться у Шекспира, оказываться разными в зависимости от того, чего требует драматическая выразительность в данную минуту сценического времени. Шекспир не заинтересован в том, чтобы этот образ был однозначен и крепко врезался в память зрителей; напротив, ему удобней некоторая забывчивость зрителя.

Мы уже заметили на примере с Лиром у Гонерильи, что иногда с большей или меньшей четкостью формулировки место может быть указано наперед. Вот еще пример: мы заранее узнаем, что Гамлет имеет обыкновение часами гулять по галерее (*lobby*) и что туда к нему вышлют Офелию, так что, когда это происходит, место действия нам более или менее известно. В других случаях место не называется. А бывает и так, что оно названо задним числом, да и то не вполне определенно.

В первой сцене первого акта «Гамлета» мы не знаем, где и что именно стерегут часовые, ясно лишь, что они где-то в Дании и «в безжизненной пустыне полуночи» (слова эти будут сказаны Горацио во второй сцене (см. пер. М. А. Лозинского: Шекспир, 1988: 148), но соответствующее ощущение создается у зрителя с самого начала). Правда, отсюда слышен колокол, отбивающий часы, потом запоет петух — значит, жилище недалеко, но больше мы долго ничего не знаем. Шекспир не только не торопится конкретизировать место, но, похоже, старается внушить нам, что это может быть любым местом в Дании: ведь всюду в стране стоят такие же дозоры (и как знать, может быть,

им тоже является призрак?). Лишь в конце сцены слегка обрисовывается пейзаж (упомянуты холмы на востоке), и становится ясно, что где-то не очень далеко дворец, раз часовые могут сегодня же утром повидать принца. И только во второй половине следующей сцены на вопрос Гамлета «Где это было?» последует ответ: «Принц, на площадке, где мы сторожим». Весьма неопределенно даже и это слово *platform* — скорее всего, это не «площадка», а обширная терраса, возможно, мощеная, и, вероятно, перед замком: чтобы все место перед ним далеко просматривалось и нельзя было подобраться к дворцу незаметно. То есть такое место (плац, эспланада), где незамеченным издали возникнуть мог только призрак, но уж никак не человек. (Чтобы в этом убедиться, принц, очевидно, и задал вопрос.) Совершенно несостоятельна, с нашей точки зрения, гипотеза Джона Довера Уилсона, будто речь идет об орудийной площадке на бастионах замка или даже на башне (см.: Shakespeare, 1964a: 143): в этом случае нелепо выглядели бы призывы Горацио к принцу не идти за призраком: «Что, если вас он завлечет к волне // Иль на вершину грозного утеса...» (I, 4; пер. М. Л. Лозинского; цит. по: Шекспир, 1988: 159). Зачем заманивать кого-то на утес, чтобы сбросить оттуда, если человек и так уже стоит на башне или крепостной стене? Разве на такой «площадке» безопасней в случае падения с нее, чем на утесе? Заметим, что и указание на непосредственную близость моря к месту, где стоят наши часовые, возникает только теперь, в четвертой сцене пьесы.

Итак, мы установили, что Шекспир подчас заинтересован в намеренном умолчании о месте действия или, по крайней мере, в очень и очень постепенном его раскрытии. Называя место действия перед началом каждой сцены, издатели нередко оказывают плохую услугу автору.

В отличие от театра XIX в., где мы, как правило, сначала видим место действия, а затем различаем находящиеся в нем персонажей (или же они чуть позже приходят туда у нас на глазах), у Шекспира мы видим сначала лишь персонажей на голой или почти голой площадке, а уж потом из их разговоров и действий у нас может сложиться (если это понадобится автору) какое-то представление о том, где это все происходит по сюжету. Перемена места действия, как правило, обозначается просто полной сменой актерского состава на игровой площадке: все участники одной сцены удалились (вместе или постепенно, по одному), вместо них появились другие (или другой). Конкретизация же нового места происходит постепенно или не происходит вообще. Пока хоть один персонаж предыдущего эпизода остается на площадке, сцена еще не кончилась, место не сменилось².

Означающая начало новой сцены полная пересменка актерского состава по смыслу требует хотя бы секундной паузы, во время которой площадка пустует. Но пауза не обязательна, на практике соседние сцены могут стыковаться «внахлест» (наподобие взаимоналожения кадров в кино), а сменяющие друг друга актеры могут даже обмениваться кивками или поклонами, что вовсе не будет означать, будто их персонажи встретились. Это будет всего лишь обнажением условности театра: того, что в театре все различные места действия расположены на одной и той же площадке.

Заметим еще следующее: так как упомянутые «смены состава» на границе сцен прописаны самим автором, неверно говорить, будто у Шекспира не было деления пьес на сцены. Сцены были всего лишь пронумерованы.

Здесь пора, наконец, отметить, что отсутствовавшие у Шекспира ремарки «Лес», «Поле», «Комната во дворце» и т. п. и собственно шекспировские ремарки принадлежат к двум разным театральным системам, плохо соединяющимся друг с другом.

ШЕКСПИРОВСКИЕ И РЕДАКТОРСКИЕ РЕМАРКИ

Шекспировская ремарка *enter*, которую обычно переводят словом «входит» и понимают буквально, на самом деле означала что-то немного иное. Например, во втором кварто «Гамлета» в сцене на кладбище (V, 1) есть ремарка *Enter... the corpse* (Shakespeare, 1964b: [M4^r]). Что же это — «входит труп»? Нет, конечно; он «появляется», т. е. вносят тело Офелии. В отличие от слова «входит», английское *enter* не обязательно подразумевает ходьбу. Это — во-первых. Во-вторых, если все-таки входит, то кто? Актер или персонаж? Это ведь не одно и то же. Конечно же, если сцена уже идет и к одним ее персонажам присоединяются на подмостках другие, и кто-то уходит, то входят и уходят именно персонажи (в лице актеров); и приходят они как бы не на сцену, а в предписанное сюжетом место действия — и уходят из него же. Но всегда ли так в самом начале сцены, когда ее место действия еще не определилось и существует только театральный помост? Так же ли в самом ее конце?

Шекспир любит начинать сцены как бы с полуслова, будто сцена уже шла еще до того, как мы стали ее видеть и слышать. Но было бы наивно всякий раз изображать в спектакле, что персонажи о чем-то говорили за сценой, а теперь почему-то вдруг переходят на другое место, чтобы продолжить разговор там. У Шекспира чаще происходит как раз наоборот: это нас, зрителей, как бы переносят в иное место, и мы начинаем видеть и слышать с середины, что там происходит (как если бы только что подняли занавес, и мы увидели новую декорацию, а в ней — персонажей уже в разгар какого-то их действия или состояния). В театре без занавеса этот эффект достигается приходом актеров на сцену. Актеров, но не персонажей. Персонажи при этом куда не переходят, по сюжету они были и остаются в одном и том же месте. Представьте себе на минуту, что актер входит на подмостки, кланяется публике или принимает позу — и только затем начинает играть роль. В другом случае актер может выйти уже в образе персонажа и начинать свой текст еще чуть ли не за сценой — это мало что меняет. Для того чтобы зрители восприняли выход актера на площадку именно как приход персонажа в новое место, необходимо еще, чтобы этот приход был сюжетно мотивирован — продиктован либо самим автором, либо фантазией режиссера и актеров. Часто таких мотивировок нет. Ремарка *enter* (и соответственно, *exit* — *exeunt*, «уходит — уходят»), если она относится к актерам, не обязательно подразумевает передвижение персонажей.

У Шекспира в начале Второго кварто «Гамлета» указано: *Enter Barnardo and Francisco, two Centinels* (Shakespeare, 1964b: B^r). То есть «Входят Барнардо и Франциско, двое часовых» (см., например: Морозов, 1941: 6). Издатели, вставившие перед этими словами слово *platform*, почувствовали, что вместе получается как-то неладно, и, правильно разобравшись в действии, написали: «Франциско на страже. Входит Барнардо» (пер. М. Л. Лозинского; Шекспир, 1988: 134). В театре Шекспира же, вероятно, сначала входил на сцену исполнитель роли Франциско и изображал, что стоит на посту, а немного спустя появлялся Барнардо. Просто в шекспировской ремарке подробности не уточняются. Едва ли часовые входили с разных сторон одновременно: по сюжету, Франциско, которому не по себе, явно не ходил, а задремал на посту (потому-то он не заметил и вовремя не окликнул приближающегося сменщика). Впрочем, в условном театре оба актера могли выйти на сцену вместе, разойтись и лишь потом, заняв уже на глазах у зрителей нужные исходные позиции, начать играть... Вот наглядный пример отличия двух систем ремарок: послешекспировской, излагающей сюжет, и собственно шекспировской. В данном случае позднейшие издатели гра-

мотно переиначили шекспировскую ремарку в духе своей системы; обычно же они этого не делали.

К примеру, в начале третьей сцены первого акта в некоторых изданиях «Гамлета» стоит: *An apartment in Polonius' house. Enter Laertes and Ophelia* (Shakespeare, 1786: 266) / *A room in Polonius' house. Enter Laertes and Ophelia* (Shakespeare, 1861: 338). То есть: «Комната в доме Полония. Входят Лаэрт и Офелия» (пер. М. Л. Лозинского; цит. по: Шекспир, 1988: 151). Почему «комната», а не сад, допустим? Почему именно «в доме Полония»? А что, если семья Полония квартирует в каких-то комнатах королевского дворца, как в фильме Лоренса Оливье? Но даже не это главное. В таком виде ремарка оставляет театру только две сюжетных возможности: брат и сестра где-то вместе ходили и сейчас вместе же входят в какую-то дверь (для чего именно в эту?), продолжая разговор; или же они на наших глазах (совершенно случайно, что ли?) одновременно вошли с разных сторон в одну и ту же комнату и заговорили друг с другом. Подлинная же шекспировская ремарка во Втором кварто звучит так: *Enter Laertes, and Ophelia his Sister* (Shakespeare, 1964b: C3^r). Ее можно перевести следующим образом: «Появляются на сцене Лаэрт и Офелия, его сестра». Таким образом, она допускает и другие возможности: Лаэрт и Офелия давно уже находятся в одном и том же месте, просто мы раньше не видели и не слышали их, а теперь стали видеть и слышать; или: Лаэрт при нас вошел к Офелии попрощаться; или: она заглянула к нему; или: он отыскал сестру не в ее комнате, а, предположим, в молельне; она нашла брата на его или их общем любимом месте в саду; и т. д. Люди театра прекрасно знают, как любой из таких вариантов сыграть без декораций и как по-разному они будут характеризовать персонажей и их отношения.

Мы рассматривали в основном ремарку *enter* в начале сцен. Аналогично и ремарка «уходит» или «уходят» в самом конце сцены означает уход актеров с игровой площадки, но не обязательно также и уход персонажей с места сюжетного действия; в ряде случаев она просто равнозначна закрытию занавеса в более позднем театре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Остается сказать, что подлинные шекспировские ремарки дошли до нас в ранних изданиях с явными пропусками и другими оплошностями наборщиков; что они имели конспективный характер (т. е. были краткими и несколько небрежными), поскольку первоначально предназначались для своих актеров, а не для читателей или актеров других театров, — не исключено, что отчасти отсюда проистекает возможность их неоднозначного понимания; и самое главное — в основе они относились не к изображаемому театром сюжету, а к собственно театральному действу.

Вот характерный пример в пояснение последней мысли. В «Короле Лире» (IV, 6) слепой Глостер, которого убедили, будто он стоит на вершине скалы в футе от ее края, отослал поводыря и хочет покончить с собой, бросившись вниз. Однако прежде он обращается к богам с объяснением, почему так поступает. В начале этого объяснения в большинстве изданий стоит идущая еще из кварто ремарка *He kneels* (Shakespeare, 2005: 328), т. е. «становится на колени» (см., например, пер. М. А. Кузмина; Шекспир, 1936: 571). Очевидно, так с общего согласия труппы и автора или непосредственно по его воле играл актер в шекспировском театре. Вместо прыжка после монолога он, в соответствии со следующей ремаркой, просто наклонялся вперед из положения «стоя на коленях» и падал ничком. В условном театре это вполне возможно и, главное, менее чревато ушибами для исполнителя, чем падение после прыжка из по-

ложения «стоя». Но обращаться к богам не обязательно на коленях, а сюжетная ситуация в целом такова, что Глостер как персонаж, в отличие от актера, становится на колени в этом эпизоде не может. Будет ли слепец, которому так важно сначала объясниться с богами, без посторонней помощи и даже не зная, нет ли здесь острых камней, на которые невозможно опуститься на колени, делать это всего лишь в фуге от обрыва (как он считает), т. е. с риском сорваться немедленно? Конечно же, нет. Если бы в жизни Глостер все же стал тут на колени, то осторожно, ощупывая все перед собой — так что в итоге и понял бы, что его обманули, обрыва тут нет. И дальнейшее действие потекло бы иначе. Таким образом, мы убеждаемся, что шекспировские ремарки описывают не сюжетное действие, а собственно театральное, которое не всегда напрямую совпадает с сюжетом. Некоторые издатели XIX–XX вв. добавляют в этом эпизоде, кроме упомянутых ремарок, еще одну от себя, согласно которой Глостер перед падением «встает с колен». Но для условного театра такая ремарка совершенно излишня, а для последовательно жизнеподобного — нелепа, так как в нем Глостер не должен бы даже и становиться на колени³.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этом-то известно еще из третьей сцены второго акта, причем поздние издатели даже проставили в ней ремарку «Лес» — едва ли верную: ведь не в лесу же Эдгар слышал из дупла, как объявляют грозный указ о необходимости его поимки; не волкам же об этом объявляли!

² Впрочем, есть исключения: например, во второй сцене первого акта «Гамлета» после того, как Король, Королева и прочие удалились, а Гамлет остался, мы слышим его монолог. По сюжету вероятнее, что принц все-таки перешел в какое-то иное помещение, так что монолог звучит как бы на ходу — как это сделано в фильме Г. М. Козинцева; ведь не явились же к концу монолога часовые и Горацио прямо в зал государственного совета, где, очевидно, происходило начало сцены — вряд ли в этот зал вхож любой посетитель; итак, сцена еще продолжается, а место, скорее всего, переменилось.

³ Изложенные в статье наблюдения и выводы сделаны в основном на материале пьес среднего творческого периода Шекспира. Не исключено, что к раннему и позднему периодам они окажутся приложимы не в полной мере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Морозов, М. М. (1941) Комментарии к пьесам Шекспира. М. ; Л. : Всероссийское театральное общество. 104 с.

Шекспир, В. (1936) Трагедия о короле Лире / пер. М. А. Кузмина // Шекспир, В. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под ред. А. А. Смирнова. М. ; Л. : Academia. Т. 5. 638 с. С. 451–610.

Шекспир, В. (1988) Гамлет, принц Датский / пер. М. А. Лозинского // Шекспир, В. Комедии, хроники, трагедии : в 2 т. М. : Художественная литература. Т. 2. 670 с. С. 131–272.

Shakespeare, W. (1786) The dramatic works of Shakspeare : in 6 vols. / with notes by J. Rann. Oxford : Sold by J. Cooke. Vol. VI.

Shakespeare, W. (1861) The works of William Shakespeare : [in 3 vols.] / ed. by H. Staunton. L. : Routledge, Warne & Routledge. Vol. III. 816 p.

Shakespeare, W. (1964a) Hamlet / ed. by J. Dover Wilson. Repr., 2nd edn. 1936. Cambridge : At the University Press. (The works of Shakespeare). xcvi, [3], 310 p.

Shakespeare, W. (1964b) Shakespeare's Hamlet. The second quarto, 1604 / Reproduced in facsimile from the copy in the Huntington Library. With an introduction by O. J. Campbell. San Marino, CA. 16, [101] p.

Shakespeare, W. (2005) King Lear / ed. by R. A. Foakes. L. : The Arden Shakespeare. (Third series). xvii, 437 p.

Дата поступления: 15.02.2017 г.

ON SETTINGS AND STAGE DIRECTIONS IN SHAKESPEARE

A. N. BARANOV

PUSHKIN STATE MUSEUM OF FINE ARTS

The article examines the issues related to settings and stage directions in Shakespeare's works. As the author notes, there are theaters where we see on stage at first a landscape or an interior, and only then, the characters already are immersed in that fictitious place, or are in process of arriving there. In Shakespearean theater, it is not so — here we at first see only the stage, and then enter the actors. From their actions and speeches, we can gather some information about the scene, but we cannot see it. We can understand, for example, that the scene is at Polonius' home, but we even do not know whether it is a separate house in the town or lodgings in the king's castle.

Sometimes Shakespeare deliberately names the scene of action only post factum. In certain cases, the playwright gives contradictory information about the same place (e. g., Gloucester's abode in "King Lear"). The stage directions in such a theater describe actions on the stage rather than what the character actually does. The words 'enter Hamlet' mean that the actor appears on the stage, but at the beginning of a scene they do not necessarily mean that Hamlet enters such and such hall or room at this very moment — and not earlier. In the author's opinion, the custom to provide Shakespearean stage directions in a revised form and especially to name the scene of action in advance in this respect does pay a bad service to Shakespeare.

Keywords: W. Shakespeare; setting; stage directions; Shakespearean theater; Shakespearean stage directions; "Hamlet"; "King Lear"

REFERENCES

Morozov, M. M. (1941) *Kommentarii k p'esam Shkeshpira*. Moscow ; Leningrad, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ. 104 p. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1936) *Tragediia o korole Lire* / transl. by M. A. Kuzmin. In: Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii* : in 8 vols. / ed. by A. A. Smirnov. Moscow ; Leningrad, Academia Publ. Vol. 5. 638 p. Pp. 451–610. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1988) *Gamlet, prints Datskii* / per. M. L. Lozinsky. In: Shakespeare, W. *Komedii, khroniki, tragedii* : in 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ. Vol. 2. 670 p. Pp. 131–272. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1786) *The dramatic works of Shakspeare* : in 6 vols. / with notes by J. Rann. Oxford, Sold by J. Cooke. Vol. VI.

Shakespeare, W. (1861) *The works of William Shakespeare* : [in 3 vols.]/ ed. by H. Staunton. London, Routledge, Warne & Routledge. Vol. III. 816 p.

Shakespeare, W. (1964a) *Hamlet* / ed. by J. Dover Wilson. Repr., 2nd edn. 1936. Cambridge, At the University Press. (The works of Shakespeare). xcvi, [3], 310 p.

Shakespeare, W. (1964b) *Shakespeare's Hamlet. The Second Quarto, 1604* / Reproduced in facsimile from the copy in the Huntington Library. With an Introduction by O. J. Campbell. San Marino, CA. 16, [101] p.

Shakespeare, W. (2005) *King Lear* / ed. by R. A. Foakes. London, The Arden Shakespeare. (Third series). xvii, 437 p.

Submission date: 15.02.2017.

Баранов Александр Николаевич — заместитель заведующего отделом Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, заслуженный работник культуры РФ (Москва). Тел.: +7 (915) 473-04-57. Эл. адрес: alebaranov@yandex.ru

Baranov Alexander Nikolaevich, Deputy Department Head, Pushkin State Museum of Fine Arts, Honored Worker of Culture of the Russian Federation (Moscow). Tel.: +7 (915) 473-04-57. E-mail: alebaranov@yandex.ru