

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ

DOI: 10.17805/zpu.2017.3.21

Речь Клавдия к собравшимся придворным

И. И. ЧЕКАЛОВ

НЕЗАВИСИМЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ, Г. САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

В статье сделана попытка рассмотреть поэтическую ткань слов Клавдия, обращенных к придворным («Гамлет», I, 2, 1–39). Убедительность идеологических приемов, использованных Королем, подчеркивается вербальной и драматической иронией драматурга. По мнению автора, эта ирония дает ключ к разгадке того, кто будет антагонистом. Все это очень важно, поскольку протагонист остается безмолвен: во время всей речи Клавдия Гамлет еще не произнес ни слова.

Ключевые слова: У. Шекспир; «Гамлет»; придворные в «Гамлете»; Гамлет; Клавдий; драматическая структура текста; поэтическая структура текста; ирония Шекспира; антагонист; протагонист

I

Речь Клавдия («Гамлет», I, 2, 1–39) на приеме послов делится на три части, начало и конец которых отмечены прямыми обозначениями речи — союзом, а также словами и словосочетаниями, показывающими порядок следования смыслового материала (“Though” (1); “For all, our thanks” (16); “Now follows” (17); “So much for him” (25); “Now for ourself” (26); “...and let your haste commend your duty” (39); здесь и далее речь Клавдия цит. по изданию: Shakespeare, 2006: 165–168; в скобках указывается номер строки). За подобным четким построением речи Клавдия угадывается его глубоко продуманное намерение. Клавдий дает аудиенцию послам, которых он отправляет с важным поручением. Но свою речь он начинает не обращением к ним, не наставлением их, а торжественной декларацией, провозглашающей его брак с Гертрудой. Адресованная вельможам, оказавшим поддержку новому королю (“Nor have we herein barred / Your better wisdoms” (14–15; «...в этом опираясь / На вашу мудрость...», пер. М. Л. Лозинского; Шекспир, 1960а: 15)), эта декларация обосновывает его вступление в брак с “th’imperial jointress to this warlike state” (9; «наследницей воинственной страны», пер. М. Л. Лозинского; там же).

Как полагает Дж. Довер Уилсон, “jointress” — он возводит это слово к термину ‘jointer’ (совместный владетель имущества), появившемуся в конце XVI в. — «указывает на юридический довод или увертку, с помощью которой Гамлета обошли в последовательности наследования» (Wilson, 1935: 38; здесь и далее пер. с англ. наш, если не указано иное. — И. Ч.). Политическая ситуация, предшествующая коронации, на ко-

торуя приехал Лаэрт (I, 2, 53), непосредственно не изображена в пьесе, но Уилсон считает, что она однозначно понималась всеми зрителями шекспировского «Глобуса» по аналогии с тем, как наследовалась корона в период английского абсолютизма, и на основании такой аналогии приходит к выводу, что Клавдий при помощи брака с «наследницей воинственной страны» узурпировал власть (ibid: 26–38).

У Шекспира “jointress” использовано только один раз в «Гамлете», а в английском языке это первое зарегистрированное словоупотребление (см.: Shakespeare, 1982: 179). У нас нет сведений о том, как его понимал драматург. К тому же в пьесе упоминается об избрании короля (V, 2, 65), что вполне соответствует той форме монархического правления, которая исторически существовала в Дании (ibid: 434). Учитывая эти доводы, Э. Хонингманн, А. Стаблер и другие современные шекспироведы не принимают концепции Уилсона об узурпации власти Клавдием. Однако отказ от данной концепции не снимает проблемы, поставленной исследователем. Какую политическую ситуацию имеет в виду Клавдий, приступая к произнесению своей речи на аудиенции послан? Иначе говоря, что заставляет Клавдия начать ее декларацией о своем браке с Гертрудой и тем самым демонстрировать стремление упрочить свое положение монарха посредством этого брака? Ответ следует искать в словах Гамлета, произнесенных тогда, когда все точки над ‘i’ в отношениях Принца и Короля уже расставлены.

В пятом акте незадолго до кровавой развязки трагедии Гамлет говорит, что Клавдий “Popped in between th’ election and my hopes” (V, 2, 64; Shakespeare, 2006: 438; «Стал меж избраньем и моей надеждой», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960a: 142).

Эти слова, отмечает Дж. Хиббард, ясно показывают убежденность Гамлета в том, что «Клавдий при своем избрании прибег к какому-то мошенничеству» (“some sharp practice”), и проясняют, почему ранее в пьесе Принц назвал своего дядю “A cutpurse of the empire and the rule” (III, 4, 97; Shakespeare, 2006: 343; «Вор, своровавший власть и государство», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960a: 97), а себя самого — “Hamlet the Dane” (V, 1, 247; Shakespeare, 2006: 428; «Я, Гамлет Датчанин», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960a: 138) (Hibbard, 1987: 37). Цитированные слова Гамлета служат также ключом и к политической ситуации, сопутствующей восшествию Клавдия на престол. “Pop in” значит “to enter suddenly and unexpectedly” (Schmidt, 1902b: 881). А. И. Кронеберг нашел удачный перевод глагола: «ловко втерся» (но не уложил его в одну строку) (Шекспир, 1985: 320). Мы не знаем, какую именно внезапную и неожиданную мошенническую уловку придумал Клавдий для того, чтобы быть избранным на престол, но совершенно очевидно, что она не могла совершиться без ведома придворных, и они, разумеется, были в курсе дела, так же как и Гамлет. Отсюда желание Клавдия упрочить свое положение монарха посредством брака с «наследницей воинственной страны» и заранее глубоко продуманное построение его речи. Недаром, когда он говорит о браке с Гертрудой, он употребляет местоимение “ourselves”, а когда о себе лично — “ourself”.

Надо отдать должное интеллекту Клавдия или “witchcraft of his wits” (I, 5, 43; Shakespeare, 2006: 214); «волшба ума» — «Волшбой ума, коварства черным даром...», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960a: 34), как это называет Призрак. В своей декларации о браке Клавдий не отрицает ни естественности горя, вызванного смертью брата, ни правомерности траура по усопшему королю. Однако естественности утраты он противопоставляет необходимость рассудительного благоразумия. «Благоразумие настолько далеко зашло в борьбе с природой, — говорит он, — что мы думаем о нем (покойном короле. — И. Ч.) с самой мудрой скорбью, не забывая о себе самих. Поэто-

му нашу бывшую сестру, а ныне нашу королеву мы <...> взяли в жены». Причинная связь, присутствующая здесь, раскрывается в ходе дальнейшей речи Клавдия: на датские владения посягает иноземный захватчик, рассчитывающий на политические неурядицы в стране, поэтому благоразумно не забывать о себе самих (т. е. обо всех нас — “ourselves”) и, защищая завоевания покойного короля от посягательств извне и проявляя династическую сплоченность (здесь уместно упоминание о «наследнице воинственной страны») перед лицом врага, выказывать тем самым мудрую скорбь об умершем.

Показательно, что в устах Клавдия слово ‘nature’ противопоставлено слову ‘discretion’. В «Оксфордском словаре» ‘nature’ разъясняется как “natural feeling or affection” (The Oxford English Dictionary, 1933b: 41) и приводится пример из заклинания леди Макбет в шотландской трагедии Шекспира: “Stop up th’access and passage to remorse / That no compunctious visitings of nature / Shake my fell purpose...” (“Macbeth”, I, 5, 42–44; Shakespeare, 2008: 141; «Вход для жалости закройте, / Чтоб голосом раскаянья природа / Мою решимость не поколебала», пер. Ю. Б. Корнеева; Шекспир, 1960b: 21). Поскольку желание леди Макбет парализовать «проявления естества, вызывающие угрызение совести», связано с ее стремлением сгустить кровь (“make thick my blood”; I, 5, 41; Shakespeare, 2008: 141) и превратить свое молоко в желчь (“take my milk for gall”; I, 5, 46; *ibid.*: 142), ясно, что в понятие ‘nature’ входит представление о нормальном состоянии «гуморов», т. е. жидкостей тела, определяющих по понятиям средневековой и ренессансной медицины физиологическое функционирование человеческого организма: леди Макбет заклинает духов наполнить ее жестокостью (“And fill me from the crown to the toe topfull / Of direst cruelty”; I, 5, 40–41; *ibid.*: 141; «Меня от головы до пят / Злодейством напитайте», пер. Ю. Б. Корнеева; Шекспир, 1960b: 21), что равносильно для нее изменению нормального состояния «гуморов». Физиологический оттенок значения слова ‘nature’, просвечивающийся у Шекспира, вполне согласуется со значением этого слова как ‘vital powers’, которое, как указано в «Оксфордском этимологическом словаре», появилось в XIV в. (The Oxford Dictionary of English Etymology, 1966: 604).

Клавдий, будучи злодеем пьесы, разумеется, действует в отношении своего брата с не меньшей решимостью, чем леди Макбет — в отношении Дункана, но, скрывая эту свою жестокость, он на момент произнесения речи полагает ее никому не известной и на словах заявляет, что сражается со своим человеческим естеством, противопоставляя «природе» не жестокость, а благоразумие. «Король, — пишет Н. Александер в своем комментарии к пьесе, — воспользовался своим рассудком, оказывающим сопротивление естественному чувству горя с тем, чтобы прийти к самой мудрой скорби, которая помнит как о живых, так и усопших» (Shakespeare, 1973: I, 2, 5, n.). Этот комментарий совпадает с толкованием слова ‘discretion’ А. Шмидтом как “good sense, common sense, wisdom” (Schmidt, 1902a: 312). Представляется, однако, что комментарий Александера и толкование Шмидта, в общем и целом, справедливые, все же недостаточно конкретно разъясняют ситуацию. «Оксфордский словарь» дает более точное определение слову ‘discretion’: “ability to discern or distinguish what is right, befitting, or advisable, esp. as regards one’s own conduct or action” (The Oxford English Dictionary, 1933a: 435). Данное толкование помогает понять, какую, собственно, способность разума Клавдий стремится представить как опору своих действий — способность разума различать необходимость среди многообразия обстоятельств, т. е., отделяя главное от второстепенного, выбирать и выносить суждение относительно пра-

вильности поступка. Противопоставляя эту способность разума физиологическому естеству чувств, Клавдий настаивает на своем праве действовать по своему усмотрению в соответствии с благоразумием, призывая судить его поступок в свете тех обстоятельств, которые он раскрывает во второй части своей речи.

II

В плане организации стихотворной речи первая часть рассматриваемого монолога Клавдия разительно отличается от второй и третьей. В этих последних стихотворная строка не нарушает грамматически правильное развертывание фразы, а метрическая схема, как правило, подчинена ее ритму. В декларации же Клавдия о своем браке мы сталкиваемся с чрезвычайным разнообразием отношений: метр — ритм — смысл, использующим вариативные возможности различных языковых уровней. Метрическую инерцию задает пятистопный ямб первого стиха:

Though yét | òf Hám|lèt oúr | déar br'ò|ther's death.

Грамматически здесь наблюдается инверсия: определяемое слово “memory” отсоединено от группы распространенного предложного определения и перенесено в начало следующего стиха. В результате такого переноса нарушается обычный, ожидаемый строй фразы, однако напряжения в соотношении интонационно-синтаксического и ритмического рядов не происходит, фраза сохраняет иллюзию плавно построенной речи, пауза в конце первого стиха сохраняет свое метрическое и синтагматическое значение. Это происходит потому, что отсоединение определяемого слова от предложной определительной группы ритмически сбалансировано: она занимает собой почти всю строку (к ней не принадлежат лишь два начальных слова), так что ее окончание, заключающее стих, воспринимается как окончание синтагмы, а соотносимое с данной группой определяемое слово — грамматическое подлежащее — максимально придвинуто к своему сказуемому, на окончание которого приходится цезура пятистопного ямба второго стиха. Таким образом, слова ‘death’ и ‘memory’ находятся в непосредственной близости друг к другу, и одновременно между ними пролегал полновесная пауза, безразличная для смысла.

Начиная со второго и вплоть до десятого стиха речь в общем сохраняет свой мерный характер, синтаксическое членение находит опору в метрической организации речи, ее мелодика движется в соответствии с грамматическим строем фразы с возможным некоторым изменением темпа речи в седьмом стихе перед более длительной паузой, знаменующей спокойное заключительное понижение голоса.

В десятом стихе нас подстерегает неожиданность. Оказывается, уже в восьмом стихе началась грамматическая инверсия, заметить которую мы можем лишь в десятом стихе, столкнувшись с инвертированным глаголом и относящимся к нему подлежащим. Только тогда нам становится ясно, что грамматически два предыдущих стиха содержат группу дополнений, впрочем, к какому глаголу она относится, мы можем только догадываться (как и о функциональном назначении глагола ‘have’), ибо управляющий дополнениями глагол появится отнюдь не сразу, а в четырнадцатом стихе. Между тем темп речи явно убыстряется: об этом свидетельствуют грамматически параллельно построенные обстоятельственные группы с предлогом ‘with’, энергическое спрессованное в одну стопу вводное “as ’twére” и ожидание смыслового разрешения конструкции “have we”. В тринадцатом стихе друг за другом следуют два ударных слога:

Ín équ|ál scále | wéighing | délight | änd dóle...

Они вызывают ритмический перебой и вместе с изменившимся темпом речи содействуют нарушению ее мерной плавности, буквально крошащейся под натиском начального ударения в четырнадцатом стихе, когда, наконец, наступает разрешение долго длившейся грамматической незавершенности:

Tákén | tò wfe. | Nör háve | wé hére|ín bárréd...

Следует отметить, что в стихах, предшествующих четырнадцатому, — там, где грамматический строй фразы укладывается в строку, — гармония между ритмом и ямбическим метром не всегда соблюдается, и время от времени размеренный характер стихотворной речи расшатывается подспудными толчками метра, рассекающего целостность фонетического слова, однако это происходит не слишком часто: из ста двадцати четырех слов, употребленных в шестнадцати стихах текста, напряженность метра и словесной просодии фиксируется только в двадцати одном слове (они выделены в тексте):

1. Though yet of **Hamlet** our dear **brother's** death
2. The **memory** be green, and that it us befitted
3. To bear our hearts in grief, and our whole kingdom
4. To be **contracted** in one brow of woe,
5. Yet so far hath **discretion** fought with nature
6. That we with **wisest** sorrow think on him
7. **Together** with remembrance of ourselves.
8. Therefore our **sometime** sister, now our Queen,
9. **Th'imperial** jointress to this warlike state,
10. Have we, as 'twere with a **defeated** joy,
11. With an **auspicious** and a **dropping** eye,
12. With mirth in **funeral** and with dirge in marriage,
13. In **equal** scale weighing delight and dole,
14. Taken to wife. Nor have we herein barred
15. Your **better** **wisdoms**, which have **freely** gone
16. With this affair along. For all, our thanks.
17. Now follows that you know: young Fortinbras,
18. Holding a weak supposal of our worth
19. Or thinking by our late dear brother's death
20. Our state to be disjoint and out of frame —
21. Co-leagued with this dream of his advantage —
22. He hath not failed to pester us with message
23. Importing the surrender of those lands
24. Lost by his father with all bands of law,
25. To our most valiant brother. So much for him.
26. Now for ourself, and for this time of meeting,
27. Thus much the business is: we have here writ
28. To Norway, uncle of young Fortinbras —
29. Who impotent and bedrid scarcely hears
30. Of this his nephew's purpose — to suppress
31. His further gait herein, in that the levies,

32. The lists and full proportions are all made
33. Out of his subject; and we here dispatch
34. You, good Cornelius, and you, Voltemand,
35. For bearers of this greeting to old Norway,
36. Giving to you no further personal power
37. To business with the King more than the scope
38. Of these delated articles allow.
39. Farewell, and let your haste commend your duty.

(Shakespeare, 2006: 165–168)

В четырнадцатом же стихе благодаря натиску начального ударения, ломающего устоявшуюся метрическую инерцию стиха, фраза «взять в жены» попадает в фокус повышенного всеобщего внимания с тем бóльшим успехом, что ее окончательное оформление отодвигается на протяжении нескольких строк. Одновременно подспудные толчки метра, придававшие в предыдущих стихах некоторым словам экспрессивно-эмоциональный оттенок, за которым угадывалось отношение говорящего к соответствующим понятиям, в начальном ударении четырнадцатого стиха освобождаются от инерционной заданности метрической схемы, и звучание фразы, вводимое этим ударением, демонстрирует не только ритмический сбой, но и волнение говорящего. Оно дает почувствовать истинный эмоциональный импульс, стоящий за реальными поступками Короля. Это естество Клавдия, как выяснится позже, совсем не похоже на ту «природу», которая в его рассуждениях должна умеряться благоразумием рассудка. Так драматург самим звучанием стиха предвосхищает грядущее разоблачение злодея своей пьесы.

III

Как отмечает американский исследователь М. Чарни, отличительной чертой сценической речи Клавдия являются два признака — его “most painted word” (III, 1, 53; Shakespeare, 2006: 283; «цветистые слова» — «Не столь ужасно, как мои деянья, / Прикрытые цветистыми словами», пер. Н. А. Полевого; Шекспир, 1985: 165) и фразы, которым свойственны простота лексики и грамматики. «У Клавдия, — пишет Чарни, — перемежаются два стиля: украшенный, риторический стиль... и простой, ясный, даже разговорный стиль... Клавдий внезапно переходит от одного стиля к другому, иногда в пределах одной и той же реплики» (Charney, 1969: 221). «Цветистый слог» Клавдий употребляет для «официально-торжественных событий», а разговорно-обычный слог «для выражения своих намерений» (ibid).

В рассматриваемом случае «официально-торжественное событие» (декларация Клавдия брака с Гертрудой) и намерение Короля (его желание этого брака) объединены в единое целое и соответственно внезапный переход от одного стиля к другому наблюдается даже в грамматических рамках одной и той же фразы. Так, начиная фразу в восьмом стихе, Клавдий высокопарно скрепляет упоминания о прежнем и нынешнем статусе Гертруды, называя ее “th’imperial jointress to this warlike state”; при дальнейшем развертывании фразы он демонстрирует свое риторическое искусство, прибегая к набору оксюморонных словосочетаний (“a defeated joy” (10), “an auspicious and a dropping eye” (11), “With mirth in funeral and with dirge in marriage” (12); “delight and dole” (13)), а завершает фразу обыденным выражением “Taken to wife” (14).

Глубокое внимание, с которым речь Короля, не прерываемая репликами, выслушивается его окружением, подчеркивает своеобразие данного сценического временного

момента. Оно заключается в том, чтобы дать возможность представить зрителю Клавдия как будущего антагониста Гамлета. Сам Принц еще не произнес ни слова, и он впервые пока что лишь безмолвно присутствует на сцене. А его противник уже показан нам во всем блеске своих способностей. Они оказывают на зрителя (и Гамлета) тем большее воздействие, что, в то время как преступление и соответственно вина Короля не только не удостоверены, но и не названы, уже ясно, что Клавдий — сильная и незаурядная личность. В глазах зрителя (и Гамлета) важно и то, что силе и незаурядности характера Клавдия противостоит пока что не вина — ведь только в третьей сцене третьего акта вина Клавдия станет настолько бесспорно зримой его принадлежностью, что он сам скажет: “My stronger guilt defeats my strong intent” (III, 3, 40; Shakespeare, 2006: 329; «Вина сильнее, чем сильное желанье», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960а: 92), — а лишь сложная своей нравственной деликатностью политическая ситуация. В самом начале рассматриваемой речи у Клавдия в глазах зрителя, если от его внимания (и, возможно, Гамлета) ускользнуло противительное значение союза “though”, расположенного в безударной позиции, есть выбор между добром и злом. Своим вербальным поведением во время своей речи Клавдий показывает, что для него выбор уже сделан: перед зрителем (и Гамлетом) разворачивается парад характерологических признаков персонажа — ум, воля, хитрость, честолюбие и лицемерие, направленные на то, чтобы искусством своего риторического маневра замаскировать предосудительность своего брака с «наследницей воинственной страны».

Если считать, что композиционный центр речи Клавдия на приеме послов сосредоточен вокруг его замысла осуществить риторический маневр, то языковые средства, используемые им, не всегда центростремительны, т. е. направлены на представление его намерения в выгодном свете. Когда они центробежны, т. е. идут наперекор замыслу говорящего, в силу вступает объективная ирония драматурга. Так происходит не только в тех случаях, когда, по словам М. Г. Тарлинской, стих Клавдия «хромает» (см.: Тарлинская, 1981: 293), но и тогда, когда уже известному на данный момент пьесы положению дел противоречит смысл его речи. Клавдий уверенно приписывает заблуждению Фортинбраса мысль о том, что «распались связь и сила королевства» (пер. А. И. Кронеберга; Шекспир, 1985: 224; в оригинале: “Our state to be disjoint and out of frame”; I, 2, 20; Shakespeare, 2006: 166). Но того, что зритель знает по первой картине, когда Горацио, увидев Призрака, предчувствует в том “some strange eruption to our state” (I, 1, 68; *ibid*: 155; «...знак / Каких-то странных смут для государства», пер. М. А. Лозинского; Шекспир, 1960а: 11), вполне достаточно чтобы не отнестись к этим словам Клавдия с доверием.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Тарлинская, М. Г. (1981) Ритмическая дифференциация персонажей драм Шекспира // Шекспировские чтения 1978. М.: Наука. 326 с. С. 286–301.
- Шекспир, У. (1960а) Гамлет, принц Датский / пер. М. А. Лозинского // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М.: Искусство. Т. 6. 687 с. С. 5–157.
- Шекспир, У. (1960б) Макбет / пер. Ю. Б. Корнеева // Шекспир У. Полн. собр. соч. : в 8 т. / под общ. ред. А. А. Смирнова, А. А. Аникста. М.: Искусство. Т. 7. 823 с. С. 5–100.
- Шекспир, У. (1985) Гамлет. Избранные переводы : сб. / сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга. 640 с.
- Charney, M. (1969) Style in “Hamlet”. Princeton, NJ : Princeton University Press. xxii, 333 p.

Hibbard, G. R. (1987) General introduction // Shakespeare W. *Hamlet* / ed. by G. R. Hibbard. Oxford : Clarendon Press. ix, 406 p. P. 1–66. (The Oxford Shakespeare).

Schmidt, A. (1902a) Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet : in 2 vols. Berlin : G. Reimer. Vol. I: A–L. x, 678 p.

Schmidt, A. (1902b) Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet : in 2 vols. Berlin : G. Reimer. Vol. II: M–Z. [679]–1484 p.

Shakespeare, W. (1973) *Hamlet* / ed. by N. Alexander. L. : Macmillan Education. 297 p.

Shakespeare, W. (1982) *Hamlet* / ed. by H. Jenkins. L. ; N. Y : Methuen. xvii, 574 p. (The New Arden Shakespeare).

Shakespeare, W. (2006) *Hamlet* / ed. by A. Thompson, N. Taylor. L. : Arden Shakespeare. xxii, 613 p. (The Arden Shakespeare, 3rd Series).

Shakespeare, W. (2008) *Macbeth* / ed. by A. R. Braunmuller. Updated edition. Cambridge : Cambridge University Press. xxi, 297 p.

The Oxford dictionary of English etymology (1966) / ed. by C. T. Onions. Oxford : At the Clarendon Press. xvi, 1025 p.

The Oxford English dictionary (1933a) : [in 13 vols.] / ed. by J. A. H. Murray et al. Oxford : At the Clarendon Press. Vol. IV.

The Oxford English dictionary (1933b) : [in 13 vols.] / ed. by J. A. H. Murray et al. Oxford : At the Clarendon Press. Vol. VIII.

Wilson Dover, J. (1935) What Happens in “Hamlet”. Cambridge : University Press. viii, 334 p.

Дата поступления: 15.06.2017 г.

CLAUDIUS' SPEECH TO THE ASSEMBLED COURTIERS

I. I. CHEKALOV

INDEPENDENT RESEARCHER, ST. PETERSBURG

In the present paper, an attempt is made to examine the poetic texture of Claudius' speech to the courtiers (“Hamlet”, I, 2, 1–39). The credibility of the ideological techniques used in it is undermined by the verbal and dramatic irony of the playwright. In the author's opinion, the irony gives a clue as to who is going to be the antagonist. It is all the more so significant because the protagonist remains a silent figure: during the whole oration of Claudius Hamlet has not yet pronounced a word.

Keywords: W. Shakespeare; “Hamlet”; courtiers in “Hamlet”; Hamlet; Claudius; dramatic structure of the text; poetic structure of the text; Shakespeare's irony; antagonist; protagonist

REFERENCES

Tarlinskaia, M. G. (1981) Ritmicheskaia differentsiatsiia personazhei dram Shekspira. In: *Shkspirovskie chteniia 1978*. Moscow, Nauka Publ. 326 p. Pp. 286–301. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1960a) *Gamlet*, prints Datskii / transl. by M. L. Lozinskiy. In: Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii* : in 8 vols. / ed. by A. A. Smirnov and A. A. Anikst. Moscow, Iskusstvo Publ. Vol. 6. 687 p. Pp. 5–157. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1960b) *Makbet* / transl. by Yu. B. Korneev. In: Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii* : in 8 vols. / ed. by A. A. Smirnov and A. A. Anikst. Moscow, Iskusstvo Publ. Vol. 7. 823 p. Pp. 5–100. (In Russ.).

Shakespeare, W. (1985) *Gamlet. Izbrannyye perevody* : Collection / comp. by A. N. Gorbunov. Moscow, Raduga Publ. 640 p. (In Russ.).

Charney, M. (1969) *Style in “Hamlet”*. Princeton, NJ, Princeton University Press. xxii, 333 p.

Hibbard, G. R. (1987) General introduction. In: Shakespeare, W. *Hamlet* / ed. by G. R. Hibbard. Oxford, Clarendon Press. ix, 406 p. P. 1–66. (The Oxford Shakespeare).

Schmidt, A. (1902a) *Shakespeare-lexicon. A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet* : in 2 vols. Berlin, G. Reimer. Vol. I: A–L. x, 678 p.

Schmidt, A. (1902b) *Shakespeare-lexicon: A complete dictionary of all the English words, phrases and constructions in the works of the poet* : in 2 vols. Berlin, G. Reimer. Vol. II: M–Z. [679]–1484 p.

Shakespeare, W. (1973) *Hamlet* / ed. by N. Alexander. London, Macmillan Education. 297 p.

Shakespeare, W. (1982) *Hamlet* / ed. by H. Jenkins. London ; New York, Methuen. xvii, 574 p. (The New Arden Shakespeare).

Shakespeare, W. (2006) *Hamlet* / ed. by A. Thompson and N. Taylor. London, Arden Shakespeare. xxii, 613 p. (The Arden Shakespeare, 3rd Series).

Shakespeare, W. (2008) *Macbeth* / ed. by A. R. Braunmuller. Updated edition. Cambridge, Cambridge University Press. xxi, 297 p.

The Oxford dictionary of English etymology (1966) / ed. by C. T. Onions. Oxford, At the Clarendon Press. xvi, 1025 p.

The Oxford English dictionary (1933a) : [in 13 vols.] / ed. by J. A. H. Murray et al. Oxford, At the Clarendon Press. Vol. IV.

The Oxford English dictionary (1933b) : [in 13 vols.] / ed. by J. A. H. Murray et al. Oxford, At the Clarendon Press. Vol. VIII.

Wilson Dover, J. (1935) *What Happens in "Hamlet"*. Cambridge, University Press. viii, 334 p.

Submission date: 15.06.2017.

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