

DOI: 10.17805/zpu.2015.2.25

## Аллюзии на драматургию У. Шекспира в прозе А. П. Чехова 1890-х годов: «правила преференции» в идентификации жанра

Л. С. АРТЕМЬЕВА

(НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Н. И. ЛОБАЧЕВСКОГО)

*Изучение особенностей рецепции творчества У. Шекспира в России имеет давнюю традицию. Проблема интерпретации шекспировских тем, идей, образов в творчестве А. П. Чехова также неоднократно привлекала внимание исследователей. Между тем, анализ прозы 1890-х годов («Страх», «Палата № 6») показывает, что аллюзии на жанровые доминанты пьес Шекспира в сюжетных ситуациях повестей и рассказов Чехова существенно изменяют жанровую структуру прозаических произведений Чехова.*

*К исследованию результатов трансформации привлечена концепция «правил преференции» (Э. Спольски). Выбор набора правил преференции осуществляется на перцептивном уровне.*

*При исследовании рецепции Чеховым творчества Шекспира важно учитывать, что аллюзии на драматургию представляют собой форму выражения не только позиции рассказчика или персонажа, но и «наивного» читателя, которая может быть выражена имплицитно. Так, если, с точки зрения повествователя «Палаты № 6», «Гамлет» Шекспира является драмой, а не трагедией, поскольку согласно его восприятию развитие конфликта пьесы разворачивается вокруг внешнего противостояния обстоятельствам, а не внутреннего борения героя, и соответственно сам герой видится ему нерешительным и слабым, то шекспировские аллюзии и реминисценции в повести будут указывать именно на такое восприятие пьесы: как драмы, а не трагедии.*

*Таким образом, анализ аллюзий на «Гамлета» в прозе Чехова 1890-х годов позволяет расширить наше представление о своеобразии чеховской поэтики, жанровой специфике его прозы, в структуре которой доминировал «драматургический» стиль мышления писателя.*

*Ключевые слова: У. Шекспир, А. П. Чехов, драматургия Шекспира, проза Чехова, аллюзии, «правила преференции», идентификация жанра.*

### ВВЕДЕНИЕ

**И**зучение особенностей рецепции творчества У. Шекспира в России имеет давнюю традицию. Проблема интерпретации шекспировских тем, идей, образов в творчестве А. П. Чехова также неоднократно привлекала внимание исследователей, однако вне поля зрения долгое время оставался вопрос о том, какую роль в формировании чеховских повестей и рассказов выполняют жанровые доминанты пьес Шекспира, аллюзии на которые можно обнаружить в прозе Чехова 1890-х годов. Цель этой работы — показать, как определение жанровых функций шекспировских отсылок в прозе Чехова позволяет уточнить специфику жанра повести на основании концепции «правил преференции», разработанной Э. Спольски (см.: Schaubert, Spolsky, 1986) и учитывающей не только структурно-содержательные признаки жанра, но и характер его рецепции читателем. Согласно данной теории категория жанра может быть разложена на «множество аспектов, определяющих принадлежность к ней конкретного объекта» (Лозинская, 2007: 117), а условия принадлежности литературного произведения определенному жанру могут выполняться в различной степени. В совокупности они образуют модель преференции, описывающую, каким образом осуществляется категоризация. Формирование модели преференции зависит от литературной компетенции читателя, его личного и культурно-исторического опыта, а выбор набора правил осуществляется на перцептивном уровне. При этом «суждение о жанровой

принадлежности произведения определяет список допустимых интерпретативных выводов» (там же: 118).

Рассмотрим с этой точки зрения повесть Чехова «Палата № 6» (1892). Суждение об идейной и жанровой составляющей повести зависит от того, какая из историй (Громова, Рагина, философский спор персонажей) воспринимается читателем в качестве центральной. Однако при выборе жанровой доминанты повести необходимо учитывать также шекспировские аллюзии и реминисценции, которые организуют ее сюжетную структуру, пронизывают авторские описания, речь персонажей. Такая полифоничность обращения к шекспировскому контексту, а именно к трагедии «Гамлет», выражающая позиции рассказчика, персонажей и читателя, дополняет список допустимых интерпретативных выводов о жанровой принадлежности повести Чехова.

«Гамлет» Шекспира — это трагедия знающего человека. Его стремление отомстить завязывает «сюжет о трагическом положении человека, который с самого начала предчувствует истину, понимает свой мир...» (Пинский, 1971: 126). Структура пьесы определяется развитием внутреннего конфликта героя, мотивирующего развитие внешнего — противостояние героя обстоятельствам. В зависимости от того, на каком из конфликтов делает акцент воспринимающее сознание, жанр «Гамлета» определяется или как философская трагедия (см.: Levin, 1959; Шах-Азизова, 1977), или как драма (см.: Белинский, 1953).

Анализ структуры повести Чехова «Палата № 6» в рамках модели предпочтения обнаруживает элементы обоих типов «гамлетовского» конфликта — трагедийного и драматического. Однако трагический конфликт здесь оказывается включенным в драматический.

#### *ОБРАЗ РАГИНА: ФИЛОСОФСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ БЕЗУМИЯ*

Развитие фабулы повести Чехова на перцептивном уровне соотносится с фабулой трагедии Шекспира, основанной на истории помешательства главного героя: доктора Рагина — в одном случае и Гамлета — в другом. Безумие, которым авторы наделяют своих персонажей, выполняет сходную художественную функцию — мотивации обличительного пафоса монологов персонажей, направленных против несовершенства мира. Однако сюжетная мотивировка обличения, основанного на знании о неправильном ходе времени, которое и является причиной исключения обоих героев из круга здоровых людей, в трагедии и повести различна. В пьесе Шекспира безумие — сознательный выбор героя, единственный способ «обыграть» короля и его подданных и исполнить долг мести. В повести Чехова герой становится жертвой обстоятельств, сумасшествие навязывается доктору Рагину самим миром как способ избавиться от него как от носителя истинного знания.

Реминисценции из шекспировской трагедии, пронизывающие повествование Чехова, устанавливают сходство в создании образа места действия: подобно Гамлету, возвращающемуся из Виттенберга не по своей воле, а по настоянию дяди и матери, доктор Рагин, повинувшись воле отца, становится врачом в городе «в двухстах верстах от железной дороги» (Чехов, 1977: 92). До определенного момента оба героя действуют не по своей воле, живут в «чужом» для них (физически и нравственно) пространстве, носителями нравственных принципов которого становятся в одном случае придворные, в другом — Михаил Аверьяныч и доктор Хоботов. При этом драматическая коллизия — история помешательства героев — в обоих произведениях разворачивается только в восприятии окружающих. Однако у Шекспира ее движущей силой является внутренний, трагический конфликт героя, вынуждающий его к активному поступ-

ку — реализации плана мести: драматическая коллизия трагедии не исчерпывается точкой зрения других действующих лиц. В повести Чехова все повествование мотивировано особенностями восприятия персонажами тех или иных событий, т. е. реакция героя на мир внешний становится причиной развития внутреннего конфликта.

Ключом к пониманию внутреннего мира доктора Рагина Чехов делает реминисценции из трагедии «Гамлет», пронизывающие речь и мысли персонажа. Наблюдая за миром, Андрей Ефимыч приходит к выводам, роднящим его с героем Шекспира, но интерпретирует их иначе. Несмотря на сходство в суждениях, истинное гамлетовское знание чеховскому герою никогда не открывается, оно так и остается в подтексте, поэтому и трагедия, аналогичная шекспировской, в повести Чехова недооволощена.

Осмотрев больницу и палату № 6 и убедившись в безнравственности этого учреждения, доктор Рагин заключает, что «на земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости» (Чехов, 1977: 84). Но, считая себя «частицей необходимого социального зла» (там же: 92), в этих пороках и своем бездействии он винит не себя, а время. Он как бы на свой манер повторяет высказывание шекспировского Гамлета о врожденном пороке датчан: "...some vicious mole of nature in them, // As, in their birth — wherein they are not guilty..." (I, 4) (Shakespeare, 2007: 676) [«...есть у них порок врожденный — // В чем нет вины...» (Шекспир, 1960: 30)], — но продолжает эту мысль следующим образом: «...если физическую и нравственную нечистоту прогнать с одного места, то она перейдет на другое...» (Чехов, 1977: 83). Вывод, который делает чеховский герой из тезиса о неискоренимости зла, прямо противоположен выбору Гамлета: полученное от Призрака знание о том, что мироздание, жизнь и смерть поражены пороком и болезнью ("But that the dread of something after death // <...> makes us rather bear those ills we have // Than fly to others that we know not of?" (III, 1) (Shakespeare, 2007: 688) [«Когда бы страх чего-то после смерти // <...> волю не смущал, // Внушая нам терпеть невзгоды наши // И не спешить к другим, от нас сокрытым?» (Шекспир, 1960: 71)], вынуждает принца продолжить борьбу с мировым злом, а не смириться. Чеховский же герой лишен представлений о загробной жизни и не верит в бессмертие души, а потому принимает решение покориться обстоятельствам, успокаивая себя тем, что «покой и довольство человека не вне его, а в нем самом» (Чехов, 1977: 100).

Наделенный «гамлетовской» жадой знаний и тягой к наукам и чтению, доктор Рагин не видит того, что уже известно его «прототипу». "O God! I could be bounded in a nut-shell, and count myself a king of infinite space; were it not that I have bad dreams" (II, 2) (Shakespeare, 2007: 684) [«О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны» (Шекспир, 1960: 56)], — произносит герой Шекспира. Дурные сны Гамлета — это знание об истинном ходе вещей: не только о царящем вокруг нравственном упадке, но и о его онтологических причинах. Андрей Ефимыч в повести Чехова не видит дурных снов, но ищет утешение в силе человеческого разума: «Ум проводит резкую грань между животным и человеком, намекает на божественность последнего и в некоторой степени даже заменяет ему бессмертие, которого нет» (Чехов, 1977: 88). Еще не столкнувшись напрямую с миром, но даже и являясь его частью, доктор Рагин не понимает уже знакомой Гамлету бесполезности любых человеческих знаний пред лицом мира: для шекспировского героя «венец всего живущего» оборачивается «квинтэссенцией праха» (Шекспир, 1960: 58). Собственную беспомощность герой Чехова ощутил только тогда, когда столкнулся с предательством друзей, когда перестал быть частью «необходимого социального зла», но стал тем, на кого это зло направлено. Реплика героя

в ответ на предложение Михаила Аверьяныча лечь в больницу — «Мне все равно, хоть в яму» (Чехов, 1977: 118) — созвучна ответу, что дает Гамлет участливым придворным: “*Polonius*: <...> Will you walk out of the air, my lord? *Hamlet*: Into my grave” (II, 2) (Shakespeare, 2007: 683) [«*Полоний*: <...> Не хотите ли уйти из этого воздуха, принц? *Гамлет*: В могилу» (Шекспир, 1960: 53–54)]. Несмотря на то что этот ответ принца перекликается с его меланхоличными настроениями, он также является частью продуманной герою игры. Созвучная же реплика чеховского персонажа есть свидетельством его неспособности сопротивляться миру.

Как видно из сопоставительного анализа высказываний чеховского доктора Рагина и шекспировского Гамлета, Чехов наделяет Андрея Ефимыча только теми чертами датского принца, на основании которых его можно назвать слабым, сомневающимся. Но за «пораженческими» на первый взгляд суждениями Гамлета скрывается изначально присущее ему и руководящее всеми его поступками философское восприятие времени, в котором он живет. Чеховский же герой, также размышляющий о времени, сосредоточен не на онтологичности его, а лишь на внешнем несовершенстве мира, впрочем, не задумываясь о его причинах. Когда же этот мир обращается против него, когда друзья и коллеги признают его сумасшедшим, Андрей Ефимыч приближается к знанию Гамлета, понимая, что зло сильнее и глубже, чем ему казалось. Но даже и тогда это новоприобретенное знание, в отличие от ситуации шекспировского героя, не становится для него стимулом к борьбе со злом: бездействие приводит его в палату № 6 и к смерти. Таким образом, реминисценции из шекспировской трагедии, апеллирующие к пассивной, философской стороне высказываний Гамлета, образуют в драматическом по своей сути повествовании Чехова трагедийный подтекст.

#### ОБРАЗ ГРОМОВА: ПРОБЛЕМА НРАВСТВЕННОГО ВЫБОРА И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ

История доктора Рагина, а также все связанные с ней мотивы и образы дублируются в истории Громова, но интерпретируются на первый взгляд иначе.

Рассказ об Иване Дмитриче, пациенте палаты № 6, — это своего рода предыстория мира, в котором вынуждены существовать герои Чехова. Использование Чеховым тех же шекспировских аллюзий как средства художественного изображения места действия, что и в истории доктора Рагина, подчеркивает неизменность создаваемого Чеховым мира: герой возвращается в описываемый город по воле обстоятельств, вынужденный бросить учебу в университете из-за смерти отца. Характеристика персонажа также строится на реминисценциях из трагедии Шекспира. Начитанный и образованный, Громов видит и обличает пороки окружающего мира. Это его знание о времени также напрямую связано с безумием: «Когда он говорит, вы узнаете в нем сумасшедшего и человека» (Чехов, 1977: 75). Но в отличие от Андрея Ефимыча, он не просто становится жертвой обстоятельств, но действительно сходит с ума: его внутренний конфликт является причиной развития его конфликта с миром внешним. Мания преследования Ивана Дмитрича оказывается следствием безнравственности и равнодушия мира к внутренним переживаниям человека. Опасаясь судебной ошибки, он думает о привычке, которая делает людей, и в первую очередь судей, полицейских, врачей и мясников, нечувствительными к человеческим страданиям. Мысли Громова созвучны чувству Гамлета, наблюдающего за работой могильщиков и удивляющегося их равнодушию к выполняемому делу, выработанному в силу привычки [“*Hamlet*: Has this fellow no feeling of his business, that he sings at grave-making? *Horatio*: Custom hath made it in him a property of easiness” (V, 1) (Shakespeare, 2007: 705)]. Здесь шекспировский

контекст дополняет рассуждения чеховского персонажа, расширяя их смысловую глубину. В трагедии сцена с могильщиками начинается с шутовских философствований о том, как определить, сам ли человек лишил себя жизни, что связано с характеристикой ненадежности и относительности человеческого знания. С другой стороны, могильщики завершают разговор мыслью о том, что дома, которые строит могильщик, будут стоять до судного дня — смерть уравнивает всех людей в их ожидании Страшного суда. Эту мысль повторяет и Гамлет, глядя на череп одного из законников, чьи уловки не помогли ему избежать смерти. Но в повести Чехова эта аллюзия остается в подтексте: мир, изображаемый писателем, не помнит о судном дне, а религиозный фельдшер сам является воплощением царящих в больнице беспорядков, признавая и оправдывая их закономерность. В сумасшедшем доме, как и в окружающем героев мире, обстоятельства оказываются сильнее: драматическая коллизия — признание Громова сумасшедшим — реализует его страх быть безвинно осужденным, т. е. оказывается следствием зарождающегося внутреннего конфликта героя и способствует его окончательному оформлению.

Об этом конфликте читатель узнает из прямой речи персонажа и авторского описания его монологов, построенных на реминисценции из монолога Гамлета «Быть или не быть». Высказывания Громова, как и Андрея Ефимыча, проникнуты обличительным пафосом, но в отличие от доктора Рагина Иван Дмитрич более категоричен. Наблюдая несовершенство окружающего мира, Громов презирует равнодушное смирение Андрея Ефимыча и как бы стремится воплотить второй из предложенных шекспировским героем путь — быть, бороться [“to take arms against a sea of troubles” (III, 1) (Shakespeare, 2007: 688)]. Но этот его внутренний нравственный выбор находится в противоречии с его физическим состоянием: роль «пророка» он исполняет, находясь за решеткой больничной палаты, будучи не в силах что-либо изменить на самом деле. В одном из разговоров с доктором он повторяет аллюзию на гамлетовский монолог, отвечая на отказ Рагина сопротивляться злу мира утверждением, что «все существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью» (Чехов, 1977: 101), интерпретируя страх смерти как нежелание смириться, как утверждение жизни. Однако, как отмечалось выше, герой Шекспира, к чьему авторитету обращается Громов, не отрицает смерть, а понимает онтологическую ее бессмысленность. Явление Призрака и разговор с ним убедили Гамлета в том, что жизнь и смерть в равной степени полны страданий и бед и человек лишен надежды на избавление от них. Но нежелание сдаться ослепляет чеховского персонажа, он надеется, что он «с того света» будет «являться сюда и пугать этих гадин» (там же: 121). Реминисценция из шекспировской трагедии показывает, что такое желание героя лишь утверждает неправильный ход времени: в мире, функционирующем должным образом, явление привидений невозможно. Итак, образ Громова Чехов также выстраивает на обращении к шекспировским аллюзиям и реминисценциям, которые способствуют раскрытию внутреннего конфликта героя и определяют его положение в мире.

В образах Ивана Дмитрича и Андрея Ефимыча имплицитно воплощены два разных типа восприятия доминанты конфликта «Гамлета», однако если у Шекспира трагическое и драматическое мироощущение характерно для одного героя, то в повести Чехова оно «удваивается», так как на фабульном уровне история доктора повторяет историю его пациента. Несмотря на видимое различие в интерпретации одних и тех же явлений, описываемых в том числе и посредством обращения к гамлетовскому контексту, бытийный статус Громова и доктора Рагина оказывается одинаковым, что, безусловно, способствует усилению трагического начала повествования.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ шекспировских аллюзий и реминисценций, включенных в повествование, показывает, что каждая из них выполняет важную роль не только в раскрытии основного конфликта повести, но и определенным образом направляет читательское восприятие произведения. Использование модели предпочтения при анализе позволило выявить наличие в повествовании различных жанрообразующих компонентов трагедии «Гамлет» (внутренний, трагический конфликт героя, отраженный через призму драматической коллизии его противостояния обстоятельствам, мотив безумия) и их связь с основными структурообразующими компонентами повести (истории Громова и Рагина, философский спор героев, эволюция внутренних переживаний доктора). Анализ включения шекспировского слова в структуру повести Чехова в рамках модели предпочтения позволяет проследить формирование трагедийного подтекста, образуемого совокупностью интерпретативных выводов (персонажа, автора, читателя), который трансформирует драматическое повествование Чехова.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белинский, В. Г. (1953) Гамлет, принц датский. Драматическое представление. Сочинение Виллиама Шекспира. Перевод с английского Николая Полевого. Москва. 1837 // Белинский, В. Г. Полн. собр. соч. : в 13 т. М. : Изд-во Академии наук СССР. Т. 2. 767 с. С. 424–436.

Лозинская, Е. В. (2007) Литература как мышление: Когнитивное литературоведение на рубеже XX–XXI веков : Аналитический обзор. М. : ИНИОН РАН. 160 с.

Пинский, Л. Е. (1971) Шекспир. Основные начала драматургии. М. : Художественная литература. 606 с.

Чехов, А. П. (1977) Палата № 6 // Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. Соч. : в 18 т. М. : Наука. Т. 8: [Рассказы. Повести], 1892–1894 / ред. К. Н. Ломунов. 528 с. С. 72–126.

Шах-Азизова, Т. К. (1977) Русский Гамлет («Иванов» и его время) // А. П. Чехов и его время / [Ред. коллегия: Л. Д. Опульская, З. С. Паперный, С. Е. Шаталов]. М. : Наука. 359 с. С. 232–246.

Шекспир, У. (1960) Гамлет, принц Датский / пер. М. Л. 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.

Levin, H. (1959) The question of Hamlet. N. Y. : Oxford University Press. 178 p.

Schauber, E., Spolsky, E. (1986) The bounds of interpretation: Linguistic theory and literary text. Stanford, CA : Stanford University Press. 215 p.

Shakespeare, W. (2007) Hamlet, Prince of Denmark // Shakespeare, W. The complete works of William Shakespeare. Ware, England : Wordsworth Editions. 1263 p. P. 670–713.

*Дата поступления: 05.02.2015 г.*

ALLUSIONS TO SHAKESPEARE'S PLAYS  
IN CHEKHOV'S STORIES OF THE 1890S:

“PREFERENCE RULES” AS THE WAY OF GENRE IDENTIFICATION

L. S. ARTEMEVA

(LOBACHEVSKY STATE UNIVERSITY OF NIZHNY NOVGOROD)

The peculiarities of reception of Shakespeare's works in Russia have been the object of many studies. A number of researchers devoted their attention to the interpretation of Shakespearean themes, ideas, images in Chekhov's works. The analysis of the stories of the 1890s (“Fear”, “Ward 6”) shows that the allusions to genre dominants of Shakespeare's plays in plot situations in Chekhov's stories essentially change their genre structure.

We approach this problem by means of the “preference rules” method (as developed by E. Spolsky). Preference rules are chosen on the level of perception.

When studying Chekhov's reception of Shakespeare's works, it is important to take into consideration that the allusions to the plays represent not only a narrator's or a character's point of view, but the one of a "naive" reader, which can be expressed implicitly. If from the point of view of the narrator of "Ward 6" "Hamlet" is a drama, not a tragedy (since, according to his perception, the conflict develops as an external confrontation with the circumstances but not as the character's internal struggle, and the character himself is seen as indecisive and weak), then Shakespearean allusions and reminiscences in the story reveal this particular way of the perception of the play.

Thus, the analysis of the allusions to "Hamlet" in Chekhov's stories of the 1890s widens our understanding of the peculiarity of Chekhov's stories and their genre specificity, as in their structure the "dramaturgic" style of the writer's thinking prevailed.

Keywords: W. Shakespeare, A. Chekhov, Shakespeare's plays, Chekhov's stories of the 1890s, allusions, "preference rules", genre identification.

#### REFERENCES

- Belinsky, V. G. (1953) *Gamlet, prints datskii. Dramaticheskoe predstavlenie. Sochinenie Williama Sheskspira. Perevod s angliiskogo Nikolaia Polevogo*. Moskva. 1837 [Hamlet, Prince of Denmark. Dramatic performance. Work by William Shakespeare. Translation from English by Nikolay Polevoy. Moscow. 1837]. In: Belinsky, V. G. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]: in 13 vols. Moscow, Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR. Vol. 2. 767 p. Pp. 424–436. (In Russ.).
- Lozinskaia, E. V. (2007) *Literatura kak myslenie: Kognitivnoe lite-raturovedenie na rubezhe XX–XXI vekov: Analiticheskii obzor* [Literature as thinking: Cognitive literary theory at the turn of the 20th–21st centuries: An analytical review]. Moscow, Publishing House of the Institute of Scientific Information on Social Sciences, RAS. 160 p. (In Russ.).
- Pinskiy, L. E. (1971) *Shekspir. Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare. Basic principles of dramatic theory]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ. 606 p. (In Russ.).
- Chekhov, A. P. (1977) Palata № 6 [Ward No. 6]. In: Chekhov, A. P. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete works and letters]: in 30 vols. *Sochineniia* [Works]: in 18 vols. Moscow, Nauka Publ. Vol. 8: [Rasskazy. Povesti], 1892–1894 [Short stories and novellas, 1892–1894] / ed. by K. N. Lomunov. 528 p. Pp. 72–126. (In Russ.).
- Shakh-Azizova, T. K. (1977) *Russkii Gamlet («Ivanov» i ego vremia)* [Russian Hamlet: "Ivanov" and his time]. In: A. P. *Chekhov i ego vremia* [Chekhov and his time] / [Ed. board: L. D. Opol'skaia, Z. S. Papernyi and S. E. Shatalov]. Moscow, Nauka Publ. 359 p. Pp. 232–246. (In Russ.).
- Shakespeare, W. (1960) *Gamlet, prints Datskii* [Hamlet, Prince of Denmark] / transl. by M. L. Lozinsky. In: Shakespeare, W. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]: in 8 vols. / ed. by A. A. Smirnov and A. A. Anikst. Moscow, Iskusstvo Publ. Vol. 6. 687 p. Pp. 5–157. (In Russ.).
- Levin, H. (1959) *The question of Hamlet*. New York, Oxford University Press. 178 p.
- Schauber, E. and Spolsky, E. (1986) *The bounds of interpretation: Linguistic theory and literary text*. Stanford, CA, Stanford University Press. 215 p.
- Shakespeare, W. (2007) *Hamlet, Prince of Denmark*. In: Shakespeare, W. *The complete works of William Shakespeare*. Ware, England, Wordsworth Editions. 1263 p. Pp. 670–713.

Submission date: 05.02.2015.

Артемяева Людмила Сергеевна — аспирант кафедры русской литературы Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского. Адрес: 603000, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, д. 37. Тел.: +7 (831) 433-82-45. Эл. адрес: toomuchtender@gmail.com. Научный руководитель — д-р филол. наук, проф. М. Г. Уртминцева.

Artemieva Lyudmila Sergeevna, Postgraduate Student, Department of Russian Literature, Lobachevsky State University of Nizhny Novgorod. Postal address: 37 Bolshaya Pokrovskaya St., 603000 Nizhny Novgorod, Russian Federation. Tel.: +7 (831) 433-82-45. E-mail: toomuchtender@gmail.com. Research adviser: M. G. Urtmintseva, Doctor of Philology, Professor.