

УДК 821.111.09

DOI 10.31494/2412-933X-2018-1-5-205-213

Коркішко В. О.,

кандидат філологічних наук,

Бердянський державний педагогічний університет

korkishko_vika@ukr.net

АБСУРДИСТСЬКА ДРАМА В КОНТЕКСТІ ГАМЛЕТІВСЬКОГО МЕТАТЕКСТУ: “РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ” Т. СТОППАРДА

Анотація

У статті досліджується абсурдистський контент гамлетівського метатексту на матеріалі п'єси Т. Стоппарда “Розенкранц і Гільденстерн мертві”. Окреслюється проблема метатексту в сучасному літературознавстві, розглядаються філософські й формально-змістові елементи абсурдистської літератури, втілені у стоппардівському творі. У розвідці визначається характерологія Розенкранца і Гільденстерна, зокрема порівняно із класичними рисами персонажів літератури абсурду та аналогічними шекспірівськими героями; досліджується їх місце у загальній системі гамлетівського метатексту.

Ключові слова: гамлетівський метатекст, філософія абсурду, абсурдистська література, твір-матриця, твір-зразок, метаструктура, екзистенція.

Summary

The article explores the absurdist content of Hamlet's metatext on the material of T. Stoppard's play ‘Rosencrantz and Guildenstern Are Dead’. The metatext problem in modern literary criticism is characterized, the philosophical and formal content of absurdist literature embodied in the work of Stoppard are considered. The study determines the characterization of Rosencrantz and Guildenstern, including comparisons with the classical features of the characters of the literature of the absurd and similar Shakespearean characters; their place in the general system of Hamlet metatext is studied.

Key words: Hamlet metatext, philosophy of the absurd, absurdist literature, text-matrix, text-sample, metastructure, existence.

“Увесь світ – текст”

Ж. Дерріда

“Людина є завжди жертвою істин, які вона сповідує”

А. Камю

П'єса В. Шекспіра “Трагічна історія Гамлета, принца данського” – чи не найпопулярніший і найвідоміший твір у світовій літературі. Тому видається очевидним широке розповсюдження його метаструктури у культурній пам'яті людства. Н. Кіреєва виокремлює три основних напрямки засвоєння шекспірівського тексту сучасною літературою і культурою. Це, по-перше, інтерес до шекспірівського світогляду, по-друге, цікавість до шекспірівської поетики, користування образами, цитатами, ремінісценціями і, нарешті, по-третє – інтерес до самого

образу В. Шекспіра під час творення оригінальних художніх творів [4, 88]. Усі ці рецепції шекспірівського тексту створюють феномен шекспірівського метатексту. У цій розвідці нас передовсім цікавить гамлетівський метатекст, тобто сукупність художніх і нехудожніх текстів, різного роду інтерпретацій, а також рефлексій і реакцій на шекспірівській твір, що функціонують у колективній та індивідуальній свідомості читача/глядача. Зокрема у цій статті авторка робить спробу дослідити абсурдистський контент гамлетівського метатексту на матеріалі п'єси Т. Стоппарда "Розенкранц і Гільденстерн мертві".

Проблема метатексту є широко досліджуваною у сучасній науці і, цілком закономірно, що існує не один підхід у ідентифікації цього поняття. Так, у семіотичних наукових розвідках метатекст фіксує типові аспекти творення і функціонування тексту, а отже метатекстом може вважатися будь-яка система текстів, що користуються єдиним кодом [5, 186]. В межах цієї теорії В. Кисельов виокремлює два основних підходи до опису метатексту. Це аналіз нарративних структур жанрів, дискурсів, культурних текстів (тут дослідник називає науковців від В. Проппа до А.-Ж. Греймаса) та аналіз семіотики, що зорієнтовано на систему пресупозиції певного дискурсу (від А. Белого до М. Фуко) [5, 186]. Зауважимо, що за логікою Р. Барта, будь-який текст є метатекстом щодо якогось іншого тексту, і це неосяжно розширює об'єкт дослідження літературознавців. Таким чином, вживаючи поняття "гамлетівський мета текст", маємо на увазі систему міжтекстових зв'язків на основі структурно-змістового синтезу елементів шекспірівського тексту-матриці. Аналіз метатексту дає змогу виявити та дослідити культурні коди, які поглиблюють знання про твір-зразок, а також допомагають зрозуміти причини його популярності впродовж століть і роль у сучасній культурі.

У цій статті ми звернемося до одного із елементів гамлетівської метаструктури – її абсурдистського контенту, конкретніше, до абсурдистської драми Т. Стоппарда "Розенкранц і Гільденстерн мертві" ("Rosencrantz and Guildenstern are Dead"). Принагідно зауважити, що, дефініюючи твір Т. Стоппарда як абсурдистську драму, визначаємо у ньому творчо втілену філософію абсурду А. Камю, сформульовану ним у "Міфі про Сізіфа", а також акцентуємо увагу на наявності у п'єсі основних рис абсурдистської літератури.

Отже, в суті речі, завданням цієї статті постає визначення елементів абсурдного у досліджуваній п'єсі Т. Стоппарда й окреслення кола проблем, що порушуються літературою абсурду в контексті гамлетівського метатексту.

Гадаємо, базисом абсурдизму можна з впевненістю назвати філософію абсурду А. Камю, яка заснована на усвідомленні людиною своєї самотності у всесвіті, "розладу між людиною і її життям, між актором і його лаштунками"; власне абсурдом А. Камю називає

“ущильність і химерність світу” [3]. Укладачі літературознавчого словника-довідника зазначають, що абсурд (література абсурду, театр абсурду) є умовною назвою художніх текстів, “що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромодження, випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій” і акцентують увагу на таких його характерних “прикметах”, як “підкреслений алогізм, ірраціоналізм у вчинках персонажів, мозаїчна композиція творів, гротеск і буфонада у засобах їх творення” [7, 9]. Зауважимо також, що автори пропонують вживати термін “абсурдистська література”, вважаючи його більш аксіологічно нейтральним. Погоджуємося з В. Мартинюком, що театр/літературу абсурду доречніше ідентифікувати як практику, адже, за словами дослідника, він/вона “не має інституалізованого характеру” [8, 212]. При цьому В. Мартинюк стверджує, що будь-який літературний твір, близький до театру абсурду естетично, можна визначити як приклад літератури абсурду [8, 213–214]. Підсумовуючи, зазначаємо, що ми не маємо на меті уточнювати літературознавчу термінологію. Завданням цієї розвідки є лише дослідження абсурдистського ядра гамлетівського метатексту, втіленого у наративі Т. Стоппарда.

Звернемося безпосередньо до тексту. Насамперед, слід зазначити, що Т. Стоппард змінює ракурс нарації “Гамлета”, виводячи на авансцену Розенкранца і Гільденстерна. При цьому, основним засобом реконструкції/трансформації тексту-зразка стає літературна гра (і словесна гра, зокрема). За словами Н. Клімової, Т. Стоппард “помещает своих персонажей – людей без свойств – в такое же пространство без свойств, откуда они будут вызваны в пространство шекспировского Эльсинора действием трагедии” [6, 27]. Згідно з поетикою абсурдизму, у п’єсі Т. Стоппарда не визначені координати часу і простору, і це реалізує “поетику того, що не відбувається” (термін Г. Волкової) [див. 2, 190]. Отже, простір стоппардівського твору схематичний, майже пустий, його умовно можна назвати “ніде” або “десь там”. До того ж, прикметно, що сценічний простір характеризується відсутністю обстановки. Час п’єси відомий приблизно через костюми героїв елизаветинської епохи і напряду залежить від часу дії шекспірівського “Гамлета”. Розенкранцу і Гільденстерну йти нікуди і робити нічого. Усе, на що вони здатні – грати у підкидання монетки, котра загадковим чином випадає лише на орла. Розенкранц, подібно до беккетівського Владіміра, нічого не пам’ятає (або не хоче пам’ятати, адже пам’ять вимагає якщо не дії, то роздумів і висновків): “Не помню. Я все забыл. Это же было так давно...”, або ж у відповідь на запитання Гільденстерна: “– А, ясно. (Пауза.) Я забыл вопрос” [10]. Єдине, що вони пам’ятають – світанок, гуркіт у ставні, посланець, “висока воля”, їм треба до Ельсінора. Із цього обидва роблять висновок, що вони подорожують. Сюжет п’єси Т. Стоппарда загалом відповідає естетиці абсурдизму, адже включає у

себе мотиви очікування, пустоти, пошуку, втрати шляху, провини і покарання, скитання, безвихідності, які, за Г. Волковою, є сюжетною основою літератури абсурду [2, 190].

Гадаємо, Т. Стоппард, замисливши новітню абсурдистську драму, не випадково обрав у герої Розенкранца і Гільденстерна. Адже одним із основних елементів абсурдизму є взаємозалежність героїв твору. Подібно до класичних (для театру абсурду) беккетівських персонажів, вони – нероздільні, як за своєю функцією у шекспірівському “Гамлеті”, так і за читацькою/глядяцькою свідомістю, що сформувалася за століття існування п’єси. Зауважимо також, що на думку Ю. Фридштейн, Т. Стоппард цікавиться мотивом двійників і темою дзеркал, “его увлекает своей загадочностью и непознаваемостью сама идея двойственности, множественности личности, её отражений, её текучести, её размытости” [11]. У його тексті Розенкранца і Гільденстерна постійно плутають: король, королева, Гамлет, навіть сам Розенкранц декілька разів представляється Гільденстерном. У авторській ремарці на початку тексту дається коротка характеристика головних героїв п’єси: Розенкранц – “достаточно милый человек, чтобы быть несколько смущенным тем обстоятельством, что ему перепадает так много денег его друга”, Гільденстерн – “філософ”, якому під силу “понять смысл, подоплеку, что ли, происходящего” [10]. Їхні образи розпливчасті, безликі, майже не мають характерологічних особливостей.

Видається, що Розенкранц і Гільденстерн – “реінкарнації” беккетівських Владіміра й Естрагона на авансцені шекспірівського “Гамлета”. Вони не знають навіщо їм їхати в Ельсинор (чекати на Годо), наче не розуміють, де і коли знаходяться, навіщо існують. Від них нічого не залежить, але вони й не намагаються протистояти абсурдності ситуації. Лейтмотив марного очікування та “не-дії” притаманний обоим творам. Беккетівський Владімір кожного разу проголошує квазіфілософські роздуми-тиради. Промови “філософа”-Гільденстерна щодо випадіння монети лише орлом містять пародію на модні філософські та психологічні теорії, зокрема на психоаналіз З. Фрейда (“Первое: я сам хочу этого. На дне моего подсознания я играю в орлянку против самого себя, используя монеты без решки во искупление своего невспоминаемого прошлого” [10]), теорію вірогідності (“эффективное подтверждение принципа, согласно которому каждая отдельная монета, подброшенная в отдельности (бросает монету), с той же вероятностью упадет как орлом, так и решкой, и поэтому нет оснований удивляться в каждую отдельную единицу времени, когда это происходит” [10]), та релігійного обґрунтування із посиланням на притчі про дітей Ізраїлевих та дружину Лота. Утім, при наявності термінології, у “роздумах” Гільденстерна відсутнє семантичне ядро, що робить усі його випадки безглуздими й абсурдними. “Інтелектуальна” маячня Гільденстерна дуже

нагадує репліки Лаккі під впливом капелюха: “Приймаючи як зазначено в останніх загальновідомих працях Кулакера та Шомана буття антропоморфного Бога кваккваква з білою бородою кваква який перебуває поза часом і простором та з високості божественної апатії божественної афамбії божественної афазії...” і т.д. [1, 369]. Така клоунада, блазнювання, “словесний нонсенс”, естетизована вербальна конструкція, “адекватний код сприйняття котрої не передбачає буквального відчитування” [8, 214–215] є важливою прикметою літератури абсурду. Як зазначає Р. Петті, мова у абсурдистській літературі стає перепоною спілкуванню, ізолює людину [9]. Утім, коли людина усвідомлює відсутність кінцевої істини, з’являється можливість бути більш пристосованим, “менш уразливими для жорстоких розчарувань і криз свідомості” [9]. Саме цього не можуть зрозуміти стоппардівські Розенкранц і Гільденстерн. Їхня пасивність, очікування роз’яснень, позначення бодай якогось сенсу власного існування приводить до страждань та болю. Навіть маленький словесний “бунт” наприкінці п’єси зникає так само раптово, як і виникає:

“Гільденстерн

– Но почему? Неужто все только ради этого? Неужто весь этот балаган сводится только к двум нашим маленьким смертям? (С тоской.) Кто мы такие?

Розенкранц

– Значит, все, видимо. А?

Ответа не следует. Он оборачивается и смотрит в зал.

– Солнце опускается. Или земля поднимается. Как утверждает модная теория. (Небольшая пауза.) Что одно и то же. (Пауза.) К чему было все это? И когда началось?

Пауза. Ответа нет.

– Чего нам тут торчать, а? Я имею в виду, никто не придет и силком не потащит... Обождать придется... Мы еще молоды... в соку... у нас еще годы.

Пауза. Молчание” [курсив мій – В. К.] [10].

Усі гіркі слова Розенкранца направлені у порожнечу, відповіді не має, втіхи не має, розрив комунікації. Як зазначає Р. Петті, в абсурдистській п’єсі людина почувається самотньою, скитальцем. Часто персонажі залишаються разом тільки тому, що бояться залишатися на самоті у цьому незрозумілому світі [9]. Беккетівські персонажі роблять кілька спроб розлучитися, але не розуміють, як бути порізно. Розенкранц і Гільденстерн теж не пам’ятають, що їх пов’язує. Розенкранц, відчуваючи загрозу, умовляє Гільденстерна піти з Ельсинору, але кожного разу залишається. Гадаємо, цей екзистенційний страх самотності, покинутості у світі тримає разом стоппардівських героїв, а дія “Гамлета” додає їх існуванню хоч якогось сенсу.

Погодимось із Дунканом у тому, що на відміну від “Годо”, де основною темою є невпевненість і розчарування Діді та Годо під час безкінечного очікування, п'єса Т. Стоппарда – про невпевненість Розенкранца і Гільденстерна, котрі намагаються зрозуміти сенс подій, які ведуть їх до загибелі [цит. за Петті]. Зав'язка фабули для цих двох у волевиявленні інших осіб (“высочайшая воля”, “таков приказ, никаких расспросов” [10]), опиратися яким вони безсилі. Небажання вирішувати щось посилюється екзистенційним почуттям покинутості, самотності та розгубленості у ситуації вибору: “Никто не встречает... Мы покинуты... Чтоб самим выбрать путь...” [10]. Взагалі цей екзистенційний жах постійно супроводжує Розенкранца і Гільденстерна: “Но мы не знаем, что происходит. И что нам с собой делать. Мы не знаем, как нам поступать” [10]. Саме ця “туга за єдністю” і “жага абсолюту унаочнює суть руху людської драми” [3].

Зустрічі Розенкранца і Гільденстерна із гамлетівськими персонажами передують звуки барабана і флейти – музика найманих регулярних армій, тяжкої солдатської роботи. Ці звуки так само, як і випадіння монети орлом 92 рази підряд віщує для них щось зловісне, фатумне, необоротне. Зауважимо, що усі важливі для сюжету “Гамлета” сцени відкинуті на задній план, подаються скорочено або у ремарках. Адже для Т. Стоппарда важливі лише сцени, які стосуються долі його героїв – Розенкранца і Гільденстерна. Цікаво, що автор робить акцент на сцені прощання Гамлета з Офелією, зображаючи відчай та розчарування принца: “С печальным выражением лица он берет Офелию за плечо и крепко его сжимает, потом отстраняет ее от себя на расстояние вытянутой руки и, прижимая другую руку к своему лбу, вперяется взглядом в ее лицо, как бы желая запомнить его навсегда. Затем, махнув рукой и трижды кивнув головой – самому себе, – он поднимает взор, исполненный такой печали и глубины, как будто все его существо потрясено и сейчас он умрет. После чего он наконец выпускает ее и движется к выходу, не спуская с нее глаз...” [10]. Можливо, ця сцена та роздуми Розенкранца і Гільденстерна над природою “божевілля” Гамлета демонструють глядачеві/читачу, що стоппардівські герої як ніхто розуміють свого колишнього товариша по навчанню. Вони збагнули, що насправді відбувається довкола Гамлета, сформулювали причини його поведінки та резони тих, хто його оточує. Це підтверджує несподівано логічне резюме Розенкранца, що підсумовує доволі абсурдний діалог: “Подведем итоги. Ваш отец, которого вы любите, умирает. Вы наследник престола. Вы возвращаетесь, чтоб увидеть, что его тело еще не остыло, а младший брат уже забрался на его трон и в его простыни. Оскорбляя физические и нравственные законы. Одновременно” [10]. Аналізуючи розмову з Гамлетом, Гільденстерн промовляє: “Мучительное честолюбие – комплекс уязвленности, вот мой диагноз” [10]. Розенкранц

і Гільденстерн ставлять Гамлету діагноз “клінічески нормален”, а ми маємо сміливість додати: на відміну від усіх інших в Ельсінорі.

Стоппардівські герої відчувають, який кінець на них чекає. Розенкранц постійно передчуває трагедію, він стривожений і вмовляє Гільденстерна втекти (“Хва-атит!.. У мене ум за разум заходит, слышишь! В башке что-то застопорилось – точно намертво – какая-то мертвая точка – понял? И все это пахнет мертвечиной...” [10]). Але, наче розуміючи, вони постійно заплутуються у безкінечних абсурдних діалогах аби перебувати й надалі у ситуації не-вибору/не-дії, аби не нести відповідальності, аби хтось усе вирішив і усе зробив. Здається, це й екзистенційна ситуація, де все вирішено наперед, де на людину чекають лише страждання і немає сенсу опиратися долі (“Это довольно изощренная пытка, когда тебя заводят, а куда пустят, не говорят...” [10]) й, одночасно, абсурдна поведінка двох дорослих чоловіків, котрі не мають бажання діяти, хоча можуть принаймні у будь-який момент піти. Натомість, подібно до беккетівських Владіміра та Естрагона, вони лише намагаються розважитися поміж діями інших осіб. Розенкранц і Гільденстерн схильні до своєрідного фаталізму: “А-а, колеса завертелись, и теперь у них своя скорость. На которую мы... обречены” [10]. Проте, наслідуючи думку класика, зауважимо, що “абсурд має сенс лише тоді, коли з ним не погоджуються” [3]. Вони є, або вважають себе життєзалежними від дій Гамлета, вони жахаються кожного його слова і дії, намагаються завжди тримати його перед очима, слідувати за ним. Ці доволі схематичні шекспірівські персонажі у п'єсі Т. Стоппарда обростають плоттю, набувають трагізму.

Шекспірівська метафора з іншої п'єси “весь світ – театр, а люди в нім – актори” (“All the world's a stage, / And all the men and women merely players...”) у стоппардівському тексті переростає у механізм, художнього мислення. Актори, які у творі В. Шекспіра відображають сучасну йому проблему дитячих театрів і готують пастку для Клавдія, у Т. Стоппарда супроводжують героїв впродовж всієї п'єси. Акторська трупа стає наче гротескним дзеркалом абсурдності буття: “Обычные вещи, сэ, только наизнанку. Представляем на сцене то, что происходит вне ее” [10]. Перша зустріч з акторами викликає у Гільденстерна відразу, він не хоче бачити зіпсутість і цинічність людського світу, який вони символізують: “Я ждал всего – всего – только не этой мерзости <...> всего! Но это... это? *Ни тайны, ни достоинства, ни искусства, ни смысла...* всего лишь паясничавший порнограф с выводком проституток...” [курсив мій – В.К.] [10]. Видається, у репліці актора зображений увесь жах ситуації “смерті бога” та людської скорботи-самотності, перенесений на ситуацію “актор–глядач”: “Вы не понимаете этого унижения – быть лишенным единственной вещи, которая делает эту жизнь выносимой, – *сознания, что кто-то смотрит...* Мы уже вошли во вкус, уже лежало два трупа, и

тут мы обнаружили, что – никого, что раздеваемся донага в пустоте, что мы – нигде” [курсив мій – В.К.] [10]. Тут ясно звучать онтологічні питання: якщо ніхто (бог / глядач) не дивиться / спостерігає / допомагає / керує, то у чому сенс буття? хто ми і навіщо? Мистецтво, як і людське буття, має свій початок і кінець: “У произведения искусства всегда есть замысел, вы же знаете. События развиваются сами по себе, пока не наступает эстетический, нравственный и логический финал <...> Вариантов, не бывает: мы приближаемся к месту, когда все, кому назначено умереть, умирают” [10]. Тож, подібно до мистецтва, задум якого у фіналі, сенс буття у смерті? На це, в суті речі, риторичне запитання, можливо відповісти лише частково: для стоппардівських Розенкранца і Гільденстерна естетичним, моральним та логічним фіналом стає смерть, про яку наперед знає читач/глядач. При цьому головний конфлікт п’єси не має рішення, основний меседж твору містить питання без відповіді – “Предатели, погоревшие на своей же хитрости, или жертвы богов – мы никогда этого не узнаем!” [10]. Герої, що замарковані як зрадники, перетворюються на живих людей, що сумніваються і не мають власної волі. За Т. Стоппардом, вони дізнаються про текст письма королю Англії лише на кораблі та, попри сумніви, так і не попереджають про це Гамлета. Не менш примітна загибель Розенкранца і Гільденстерна: перша – символічна – сценічна смерть двох акторів, перевдягнених у стоппардівських героїв, друга, остаточна – ілюзорна – обидва зникають без сліду.

Отже, підсумовуючи, зауважимо, що відносимо п’єсу Т. Стоппарда “Розенкранц і Гільденстерн мертві” до системи текстів, які утворюють гамлетівський метатекст. Як частина метатексту, стоппардівський твір трансформує гамлетівський текст на формально-змістовому рівні, художньо втілює екзистенційний погляд на світ, порушує онтологічні проблеми абсурдності буття, трагічної невладованості людського життя, свободи як відповідальності за результат свого вибору тощо. Використавши прийом зсуву акцентів зі сцени за лаштунки і навпаки, Т. Стоппард “оживляє” образи Розенкранца і Гільденстерна і розкриває складний комплекс життєвих та етичних уявлень, які притаманні сучасному світові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беккет С. Чекаючи на Годо / С. Беккет ; пер. з французької : Володимир Діброва // Збірка “Французька п’єса ХХ століття. Театральний авангард”. – К. : Основи, 1993. – С. 341–413.
2. Волкова А. В. Поэтика неприсходящего: специфика абсурдизма в пьесе С. Беккета “В ожидании Годо” / А. В. Волкова // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2011. – № 2 (45). – С. 189–191.
3. Камю А. Міф про Сізіфа [Електронний ресурс] / А. Камю ; український переклад О. Жупанський. Версія файлу 1.0. “ПОРТФЕЛЬ” : 2015. – 105 с. – URL : http://portfel.info/dir/k/kamju_alber/mif_pro_sizifa/246-1-0-680

4. Киреева Н. В. Шекспировский текст в литературе XX – начала XXI в. / Н. В. Киреева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2015. – № 12 (54) : в 4-х ч. – Ч. III. – С. 88–90.
5. Киселев В. С. Метатекст как тип художественного целого (к постановке проблемы) // Вестник Томского гос. ун-та. Серия “Философия. Культурология. Филология”. – 2004. – № 282. Июнь. – С. 184–190.
6. Климова Н. Л. Драматургия Тома Стоппарда: “шекспировские” пьесы-парафразы / Н. Л. Климова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. – 2007. – Вып. 3. – Ч. II. – С. 26–30.
7. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К. : ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
8. Мартинюк В. Принцип абсурдного в дискурсі абсурду / В. Мартинюк // Парадигма. – 2009. – Вип. 4. – С. 210–224.
9. Петти Р. От Беккета к Стоппарду: Экзистенциализм, Смерть и Абсурд [Электронный ресурс] / Р. Петти. – URL: <http://fege.narod.ru/librarium/petty.htm>
10. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы [Электронный ресурс] / Том Стоппард // Электронная библиотека RoyalLib.com. – URL : https://royallib.com/book/stoppard_tom/rozenkrants_i_gildenstern_mertvi.html
11. Фридштейн Ю. Розенкранц, Гильденстерн и другие / Ю. Фридштейн. – СПб. : Азбука, 2000. – URL : http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/tom_stoppard.txt
12. Шекспір В. Гамлет, принц Данії / В. Шекспір ; переклад Юрія Андруховича // Четвер. – 2000. – № 10. – URL : http://chetver.com.ua/n10/gamlet_main.htm

Стаття надійшла до редакції 17 березня 2018 року