



Н.С. Зелезинская
Белорусский государственный университет

САМОУБИЙСТВО КАК МАГИСТРАЛЬНЫЙ МОРТАЛЬНЫЙ СЮЖЕТ «РИМСКИХ ТРАГЕДИЙ» У. ШЕКСПИРА

В рамках исследования мотива самоубийства в творчестве У. Шекспира автор отмечает его наибольшее значение и многофункциональность для поэмы «Лукреция» и «римских трагедий», в которых данный мотив выходит на уровень магистрального сюжета. Выявляются такие функции мотива самоубийства, как создание атмосферы античного мира, усиление драматичности действия, формирование модальности. Наибольшее внимание в статье уделено характерологической функции, поскольку, по мнению автора, формирование образа протагонистов рассмотренных произведений невозможно без их учета их выбора добровольного ухода из жизни. Мотив самоубийства героев рассмотрен в категориях цельности личности, расщепления Я, искусства правильной смерти, *virtù*, поведенческих кодов. В статье утверждается, что образы протагонистов трагедий «Антоний и Клеопатра», «Юлий Цезарь», «Кориолан» и поэмы «Лукреция» становятся многоплановыми и неоднозначными в результате введения в римские трагедии как античных, так и ренессансных ценностных категорий.

Шекспир, римская трагедия, мотив самоубийства, магистральный сюжет, смертельный сюжет.

Еще в 1971 г. выдающийся советский ученый Л.Е. Пинский в концептуальной монографии «Шекспир: Основные начала драматургии» назвал смертельный сюжет неотъемлемой и отличительной чертой шекспировской трагедии [4, с. 112]¹. Однако мысль эта не была достаточно развита отечественным шекспироведением в силу литературных и околотрагических предпочтений. В западном литературоведении смерть протагонистов рассматривалась скорее в рамках герменевтики. Мы считаем необходимым рассмотреть смерть шекспировских протагонистов, во-первых, в жанровом преломлении, во-вторых, в рамках и терминологии исторической поэтики. Анализ шекспировских сюжетов показывает, что наиболее продуктивным подходом является обращение к смертельной ситуации как сюжетной доминанте трагедий. Это позволяет как выявить особенности формирования шекспировской трагедии, так и рассмотреть важнейшую проблему нравственно-философского пространства произведений английского драматурга.

Гибель шекспировских героев условно можно разделить на следующие причинные группы: самоубийство, убийство, казнь, смерть в бою. При этом самоубийство является наиболее распространенной

причиной смерти протагонистов шекспировских трагедий, что опять же отмечал Л.Е. Пинский: «характернее всего для шекспировских развязок самоубийство героя и героини» [4, с. 112]. Приведем статистику: во всех десяти трагедиях великого драматурга присутствует мотив самоубийства, семь протагонистов добровольно уходят из жизни.

Произведения, основанные на римских источниках, наиболее показательны с точки зрения суицидального сюжета. Хотя первым таким произведением является не трагедия, а поэма «Лукреция», написанная в 1594 г. В отличие от непосредственных источников Шекспира и различных претекстов, написанных в Европе на сюжет о Лукреции в Средневековье и Возрождении, самоубийство становится центральным мотивом одноименной поэмы Шекспира. Трансформация восприятия самоубийства и понятия *virtù* (достоинство, доблести, добродетели, хотя термин понимается шире [14]) в эпоху Ренессанса заставляют автора увидеть в мифе личную трагедию. Проблема власти также из общественного переходит в разряд индивидуального: автор показывает самоубийство как средство достижения личной цели Лукреции – восстановление ее честного имени, незапятнанной репутации, чести мужа и семьи – вне связи с политическими целями, воплощенными в образе Брута. Решение убить себя смещает акцент с первоначального восприятия Лукреции как объекта владения мужчины на попытки ее самоидентификации.

Выделение мотива самоубийства как ведущего отражает и идею Возрождения о тесной связи образа жизни и смерти. Как и во множестве других произведений драматургов английского Возрождения, эти ренессансные черты накладываются на средневековые и античные мотивы. С одной стороны, значительную долю метафор и образов Шекспир позаимствовал у

¹ В трагедиях Шекспира герой *всегда* умирает, тогда как для классической трагедии смерть героя была *возможной* («Антигона», «Царь Эдип»), но *не обязательной*. Как пишет Л.Г. Пинский, «смерть героя никогда не была показательной чертой, а тем более формальным правилом классической трагедии. Такого правила не знает трагедия античная, где благоприятную развязку предпочитает Эсхил, иногда Софокл и даже Еврипид. Гибели героя избегают, как правило, испанские трагики. Среди французских Корнель в лучших традициях почти всегда предпочитает развязки счастливые, а Расин – со смертью героев и героинь, но не обязательно. Но во всех десяти трагедиях Шекспира (и обычно у других «елизаветинцев») герой в конце погибает – катастрофическая развязка входит как норма в концепцию трагедийного сюжета» [4, с. 112].

Овидия. Возвращение к античной парадигме прослеживается в теме мести, морали стоицизма, спасения чести семьи как основной причины самоубийства. Античные мотивы доминируют в поэме и одерживают верх в разрешении конфликта. С другой стороны, можно наблюдать соответствие Лукреции святой, а поэмы – жанру описания жития святых. Однако нам бы хотелось более подробно остановиться на магистральном смертельном сюжете трех римских трагедий: «Юлия Цезаря», «Антония и Клеопатры» и «Кориолана».

В «Юлии Цезаре», созданном на материале «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, четыре персонажа кончают с собой, три из них – на глазах у зрителей. Двое, Кассий и Брут, являются персонажами первого плана. Эти самоубийства происходят в последнем акте, быстро следуют одно за другим и вместе формируют развязку. Тема самоубийства присутствует и в предыдущих актах: в уста многих персонажей вложены обещание или угроза самоубийства, спор о нем или упоминание его возможности. Серия сходных моделей поведения создает эффект предопределенности и массовости самоубийства. Следовательно, самоубийство – не просто сюжетный ход, но и драматический прием, нацеленный на создание мрачной и величественной атмосферы.

Ассоциации, сближающие понятия античного Рима и самоубийства, связаны, в свою очередь, с античным поведенческим кодом, пониманием *virtú*, с возвышенной концепцией благородства, смелости, свободы и добродетели, со стойками и Катонем. Несомненно, такой образ возникал у Шекспира, и такого ожидала публика. Но драматург создал подлинно драматическое произведение, а не «спектакль» из биографий Плутарха. Он дал почувствовать в истории присутствие необходимости, одновременно не зависящей от воли персонажей и исходящей из их характера. Не забывая об истории, мы смотрим трагедию, в которой самоубийства Брута и Кассия соответствуют их духу. Таким образом, самоубийство прочитывается на двух уровнях.

Смерть Брута, Кассия и Титиния в «Юлии Цезаре» можно назвать классическим примером самоубийства по высоким римским стандартам. Их жизнь, равно как и смерть, построена на римской системе ценностей, а самоубийство следует образцу римского самоубийства. Жизнь каждого из них полна подвигов, они прославили свои имена политической дальновидностью или победам на ратном поле, снискали уважение властей и любовь народа, их образы совпадают с образом римлянина в классическом понимании, что постоянно подчеркивает автор. На протяжении всей трагедии все они, и особенно Брут, вызывают только позитивные чувства и высокие оценки: «Брут благороден, мудр, и храбр, и честен» [13, акт III, сцена 1 – в дальнейшем слова *акт* и *сцена* пропускаем].

Поскольку елизаветинцы находили в том, как умирали Кассий, Титиний и Брут, то величие, которое в их глазах характеризовало античный Рим, публика была заранее благосклонна к этим ярким воплощениям древней истории, и даже их заблуждения и ошибки искупались финальным героизмом. Своим самоубийством они доказывают *virtú*, принадлежность Риму

как социуму, встроенность в систему римских ценностей. Как описывает ситуацию У. Хэзлитт, «смерть Брута достойна его: в ней есть достоинство римского сенатора и твердость философа-стойка» [9, р. 29].

Атрибуты этих самоубийств также отвечают римским канонам. Все трое используют меч: благородное стальное оружие не принижает тех, кого оно поражает. Кассий закрывает лицо, как это сделал Цезарь. Сцена самоубийства Брута происходит в довольно медленном темпе, включает диалоги, размышления, прощания, молитвы, спокойствие и безмятежность которых в высшей степени контрастируют с волнением на фоне (звуком трубы и криками беглецов).

В этих самоубийствах по-римски замешано несколько мотивов. Конечно, фундаментальная причина трех самоубийств – поражение. Но суицид также и дружественный жест. Дружеские чувства – более близкая и личная причина для Кассия: «Довольно. Не смотри. / Я трус и дожил до того, что вижу, / Как лучший друг взят на глазах моих!» [13, V, 3]. Думая, что Титиний, которого он послал на рекогносцировку, был взят в плен, Кассий страдает от чувства вины. По стечению обстоятельств, Титиний также убивает себя ради Кассия, сожалея о совершенной ошибке (хотя его тоже не в чем упрекнуть). Он делает трогательный жест: кладет на лоб Кассия венок победителя, который дали ему солдаты Брута, и закалывается мечом Кассия, желая тем показать, что отплачивает ему такой же дружбой и верностью. Эта спокойная решимость и нерушимая привязанность позволяют герою сказать: «Вот, боги, римлянина долг: найди, / Меч Кассия, и сердце здесь в груди» [13, V, 3].

Для Брута (хотя мотив дружбы также значим в добровольном уходе из жизни) важнее другое. Брут отказывается сдаться, чтобы не венчать триумф своих врагов: «Нет, Кассий, нет. Ты, римлянин, не думай, / Что Брута поведут в оковах в Рим. / Нет, духом он велик» [13, V, 1]. Внутренним мотивом, таким образом, выступает понимание достоинства и чести как социальных чувств: благородный римлянин не может позволить схватить себя. Самоубийство Брута имеет двойное значение: во-первых, он лишает врага части его победы: «Брут лишь самим собою побежден. / Никто его убийством не прославлен...» – замечает Стратон [13, V, 5], и сам Брут объясняет: «Врагами загнаны мы к ловчей яме. / И лучше прыгнуть нам в нее самим, / Чем ждать, пока столкнут» [13, V, 5]. Самоубийца ускользает, не дав удачливому противнику насладиться почти божественным правом распоряжаться его жизнью и смертью. Во-вторых, человек, убивший себя, приобретает бессмертную славу. Он венчает свою жизнь героическим поступком, обращая физическое поражение в моральную победу и оставляя после себя последний образ, который величием превосходит все военные победы. Таков смысл слов Брута: «Прославились я несчастным этим днем, / И больше, чем Октавий и Антоний, / Достигшие своей победы низкой» [13, V, 5].

Если убийство Цезаря не может быть оправдано как тираноубийство, то это преступление, и для елизаветинцев – даже цареубийство. Таким образом, самоубийства Брута и Кассия предстают перед нами как прямое следствие убийства, т.е. как отмщение судьбы.

Брут должен искупить совершенное преступление. Схема мести навязывает жесткие границы. Внешние силы определяют поведение героев без их ведома и делают иллюзорной добрую часть их собственного величия. Помещенное в эту схему мщения, самоубийство, будучи онтологически самым свободным актом, по жестокой иронии оказывается навязанным извне. Узнав о смерти друга, Брут признает могущество Цезаря: «О Юлий Цезарь, ты еще могуч! / И дух твой бродит, обращая наши / Мечи нам прямо в грудь» [13, V, 3]. Интересно, что фактически ни Кассию, ни Бруту не удается убить себя самим. Плутарх дает две версии самоубийства Брута: или он убивает себя сам, или Стратон держит его меч. Шекспир выбирает не самый славный способ. Не в выгодном свете показывает он своего героя, когда тот идет к компаньонам, умоляя о последней помощи.

В противовес двум героям, второстепенный персонаж – Титиний – и женщина – Порция – не нуждаются ни в ком, чтобы умереть. Еще и в этом отношении «Брут лишь самим собою побежден» имеет только относительную ценность². Принижает величие самоубийства тот факт, что Кассий, который неоднократно утверждал свое намерение покончить с собой в случае провала, убивает себя не из-за поражения, но потому что он ошибся, и становится жертвой своей судьбы. Открывают нам этот смысл слова Брута: «Но этот день / Окончит начатое в иды марта» [13, V, 1]. Мы считаем, в парадигме мести настоящее самоубийство Кассия и Брута было совершено в момент убийства Цезаря.

Фатальность, полная независимость судьбы героев от их воли, не оставила бы нас равнодушными к трагедии и сама по себе, но мы чувствуем, что Шекспиру этого не достаточно. Персонажи идут к гибели и в силу внутренней необходимости, т.е. они должны оказаться ответственными за свою судьбу, их смерть должна стать соответствующим завершением жизни, которую они вели. «Всякая смерть должна быть такой, как жизнь. Мы не становимся другими, чтобы умереть. Я всегда интерпретирую смерть жизнью» [3, с. 412]. Эта мысль, эксплицитно выраженная Монтенем, нашла идеальное художественное воплощение у Шекспира.

Проявлением ренессансного сознания являются как идея о том, что все умирают той смертью, какой заслуживают, так и конкретные черты характеров Кассия и Брута, приводящие их к самоубийству. Большинство исследователей этой трагедии (подробно на этом аспекте останавливаются А.А. Аникст, В.Г. Белинский, М. Кошкарян, Ю. Шведов, А. Байет, Б. Поллин и др.) подчеркивают связь между жизнью и смертью Кассия. Он – жертва своей импульсивной природы, слепо предан увлечениям, подвержен слабостям, обладает завистливым характером; ему не хватило хладнокровия, стойкости, самообладания и чувства меры. Кассий – жертва этих недостатков и

слабостей: мрачный и усталый, он не утруждает себя проверкой известия о смерти соратника и убивает себя. Кроме того, в его самоубийстве присутствуют чувства ревности, ненависти, разочарования.

Трагедия Брута также связана с внутренним разладом. Многие критики (например, Дж. Уилсон Найт) видят причину в несоответствии содеянного моральным принципам героя. Он поддается искушению, становится цареубийцей и встречается со злом в самом себе. Сознавая это, Брут постигает мучительный опыт внутреннего надрыва. Советская школа (А.А. Аникст), напротив, подчеркивает противоречие благородных, но отживших свое идеалов Брута и объективных исторических тенденций. Добавим еще одну причину расщепления сознания протагониста – драму гордости: он хотел играть политическую роль освободителя и вдруг увидел бессмысленность и неценность своего дела. Все причины накапливаются, и в сознание героя закрадывается хаос (ренессансный мотив). Безошибочный знак его смятения и даже распада – бессонница. (В этом он подобен Макбету, который говорит, что он «убил свой сон»). Брут проводит бессонные ночи и завидует Луцию с присущим ему миром в душе. Перед битвой Брут пытается восстановить разрушенную гармонию, обрести душевный покой, но его усилия напрасны, привидение напоминает ему, что он не имеет права на счастье, лишь на вечный сон. Брут думает о смерти с облегчением, о самоубийстве – как об освобождении от тяжести существования; убить себя – это гамлетовское «to die, to sleep» («умереть, уснуть»). В конце трагедии перед читателем предстает расщепленная личность, терзающееся и беспокойное существо, «бедный Брут в войне с самим собой» [13, I, 2]. Эта внутренняя война в душе Брута окажется для него такой же фатальной, как и гражданская война, которая скоро опустошит Рим. Восстание, о котором он говорит, содержит в зародыше его финальное самоубийство.

Итак, при первоначальном взгляде на самоубийства в «Юлии Цезаре» мы обращаем внимание на аспекты и мотивы, продиктованные искусством умирания (ars moriendi). Социальные условности заставляют римлянина убивать себя при поражении для спасения чести. Кроме того, он приобретает бессмертное имя в людской памяти. Значение имеют и эстетика, и типично римский способ самоубийства. Отсюда вырисовываются эмоционально-оценочные смыслы совершенных самоубийств. Автор наделяет героев-самоубийц эпитетами «храбрый», «доблестный», «честный», «благородный», «мудрый», что равно признают их друзья и враги: «Он римлянин был самый благородный <...> Он человеком был», заключает трагедию Антоний [13, V, 5].

Шесть самоубийств прекраснейшей пьесы о любви «Антоний и Клеопатра» (1607), в первую очередь, должны быть рассмотрены как магистральный сюжет трагедии. Они накапливаются в развязке: разговор о самоубийстве заходит лишь в 11-й сцене IV акта, однако, как справедливо замечает Ю. Гинзбург, «выбор Антония не локализован здесь в одном монологе или в одной сцене, ему посвящено все действие драмы» [1, с. 96].

Мотив самоубийства не только продвигает сюжет и драматизирует действие, но и выполняет функции

² Эта деталь получила немало толкований, например, Н. Каунсил видит ее так: «Патетический поиск кого-то достаточно достойного, чтобы держать меч, на который Брут собирается пасть, – логическое следствие его идеалистических представлений о чести» [8, р. 60]. Из идеалистичности представлений Брута о чести следует его трагизм, что вписывается в концепцию поведенческих кодов и virtú.

характеристики героев и создания атмосферы античного мира. Традиционно одноплановы второстепенные персонажи: Энобарб, мучимый стыдом за предательство Антония, топится в сточной канаве. Ирада и Хармиана, ведомые верностью и долгом перед царицей, разделяют с ней не только способ и момент смерти, но и мотив – они не хотят участвовать в триумфальном шествии Цезаря. Благородный Эрос руководствуется долгом и честью, когда без колебаний бросается на меч. Мотив самоубийства здесь описывается исключительно с точки зрения *ars moriendi*, принятого в римской республике для соответствующих социальных слоев и жизненных ситуаций.

Однако, ведя речь о главном герое, мы должны рассматривать его характер, жизнь, смерть и как воплощение елизаветинских представлений о римлянах, и как порождение ренессансного мировоззрения автора. «Сказать по справедливости, работая с этим и другими источниками, драматург использует свои знания об античном мире и свое умение передавать и переделывать исходный материал (то, что гуманисты называли *imitation* и что правильно, пожалуй, переводится как «творческая переработка») так, чтобы он отражал чаяния английской аудитории» [7]³. Шекспировский Антоний предстает перед зрителем/читателем человеком Возрождения. Во-первых, образ его доведен до степени титанического («most absolute lord») и даже «слабости его не затмевают / Его достоинств: так ночное небо / Ночным светилам прибавляет блеск» [11, I, 1]. Во-вторых, цели Антония тоже свойственны человеку Возрождения – слава, личное счастье, наслаждение. Величайшее наслаждение для Антония, конечно же, сокрыто в любви. Ни в одной другой пьесе Шекспира мы не найдем характера, который бы так зависел от пороков, порожденных его эпохой. В-третьих, мы отмечаем абсолютизацию эмоций, особенно любовного компонента. В-четвертых, наблюдается слитность, соединение чувств и черт: искренней любви и физической страсти, преданности и амбициозности, долга и желания, гордости и уступчивости. Все многообразие черт его характера находится в гармонии друг с другом, что было свойственно идеалу Возрождения. Антоний является в пьесе воплощением раннего ренессансного культурного кода, что очевидно при сравнении его с более успешным, «прогрессивным» соперником Октавием. Российский литературовед И.И. Иванов великолепно противопоставляет их: Антония характеризует как «опаснейшего эпикурейца, совершенно беспринципного, до самозабвения преданного наслаждениям». А «у Октавия и Октавии любой конфликт решается отказом от какой-либо возможности, невоплощением ее, при условии, что такой ценой будет соблюдена верность идеалу «чести». Антоний должен реализовать все свойства своей натуры» [2, с. 165].

Выявление цельности натуры Антония, в свою очередь, позволяет утверждать, что вся его яркая,

страстная, славная жизнь ведет именно к самоубийству, потому что самоубийство неминуемо, если человек Возрождения теряет какую-либо часть себя: «Рим и Восток заложены в самом Антонии, как заложена в нем невозможность отречения от любой из сторон его натуры и его неполноценность как только полководца или только влюбленного» [2, с. 96]. Из этого противоречия логически вытекает следующая посылка: «В честолюбии, как и в любви, один из соперников должен уступить, а уступив, исчезнуть из жизни» [4, с. 205]. Привыкнув распорядиться всем и вся, Антоний делает это в последний раз – как бог в жизни, так и бог в своей смерти, он сам решает свою судьбу:

Since Cleopatra died,
I have lived in such dishonour, that the gods
Detest my baseness. I, that with my sword
Quarter'd the world, and o'er green Neptune's back
With ships made cities, condemn myself to lack
The courage of a woman; less noble mind
Than she which by her death our Caesar tells
«I am conqueror of myself»

Раз умерла она, мне жить – бесчестье.
Я малодушием гневлю богов.
Как! Я, кто мир мечом перекроил,
Кто у Нептуна на спине зеленой
Построил города из кораблей,
Я мужеством от женщины отстал,
Ей отдал первенство в величье духа!
Ведь, смерть избрав, врагу она сказала:
«Я лишь самой собой побеждена!» [11, IV, 14].

На первый взгляд, суицид Антония относится к описанному ранее римскому стандарту. Но существуют детали, позволяющие нам утверждать, что самоубийство Антония – это порождение ренессансного сознания, а не античного: деэстетизация (нерешительность, неумелость, уговоры, растянутость во времени), ошибочность (он введен в заблуждение ложью Клеопатры о собственной смерти, а мотивом лжи является страх – оба концепта неприемлемы в рамках античной *virtu*) и ренессансная метафорика (смерть как сон, смерть как лекарство, как в «Опытах» Монтеня и «Биотанатосе» Джона Донна). Самоубийство «исцеляет» Антония от разрыва с самим собой, от разорванности Я, это лекарство, дарующее цельность. Эти противоречащие один другому влияния античности и Ренессанса создают «неоднозначность точек зрения и недосказанность в образах протагониста», о которых говорит Н.А. Шаталова [5, с. 277].

Важно, что все герои как один возносят хвалу Антонию после его добровольного ухода из жизни: Клеопатра, сам Антоний, Деркет, Агриппа и Цезарь: «The death of Antony / Is not a single doom; in the name lay / A moiety of the world» («Его кончина / Не просто человеческая смерть. / Ведь в имени Антоний заключалась / Полмира»). Мы считаем, что причина одобрения добровольной смерти протагониста – в посмертном обретении им цельности Я. Антоний простирает свою волю над телом, показывает власть над самим собой и тем самым объединяет тело и разум, снимает противоречие «частное – общественное», поскольку умирающее тело лишается какой-либо политической

³ Yet it might be fairer to say that, as with so many of his other sources, the playwright uses his awareness of Romanness, his skill at what humanist educators called *imitatio* (perhaps best translated as 'creative imitation'), to translate and transform material so that it reflected the concerns of his audiences [7].

подоплеку – оно теперь ни римское, ни египетское. О самоубийстве как о шансе обрести утерянную цельность свидетельствуют и слова Д. Дэнби: «трагедия Антония заключается в том, что герой одновременно выбирает две несовместимые ценности: власть и любовь. Хотя он неоднократно колеблется, он отчаянно пытается сохранить свои позиции и в мире, и в сердце Клеопатры». Когда же самоубийство совершенно, по мнению исследователя, «ему больше не надо делить себя между славой и любовью» [6, р. 146].

С точки зрения классического римского канона яркая, решительная, контролируемая смерть Клеопатры благороднее, красивее и правильнее, чем муки Антония. Но и с ренессансной точки зрения, смерть благотворно сказывается на ее *virtú*, ведь самоубийство для Клеопатры – это единственная возможность решить все проблемы, вновь обрести любимого, с чьим именем на устах она умирает. Этот яркий драматический эффект был явно продуман У. Шекспиром: исторические персонажи поженились при жизни, что отмечено в источнике, тогда как герои трагедии воссоединяются только в смерти (мотив «Ромео и Джульетты»), вызывая восхищение и одобрение и создавая себе репутацию истинных античных героев.

В написанном в те же годы «Кориолане» сравнение с римлянами – высшая похвала. Приветствуя своих воинов-победителей, полководец Коминий говорит: «Вы сражались / Как римляне: в бою – без сумасбродства, / Без страха – в отступлении» («well fought; we are come off / Like Romans, neither foolish in our stands // Not cowardly in retire» [12, I, 6], хотя они, собственно, и являются римлянами по рождению и праву гражданства, и союз «как» не совсем уместен, но лишний раз подчеркивает, что на сцене – «елизаветинцы в тогах», коим льстит сравнение с римлянами. Пафосные речи протагониста твердят о высоких римских стандартах: если

Меж вами есть хотя б один (а в это
Не верить – грех), кому приятно видеть
Меня размалевавшие румяна,
Кому милей опасность, чем бесславье,
И доблестная смерть, чем прозябанье,
Кому дороже родина, чем жизнь, –
Пусть он один иль все, кто так же мыслит,
Свои мечи поднимут в знак согласия
За Марцием идти.
(«brave death outweighs bad life») [12, I, 6].

В пьесе отчетливо слышны многие мотивы уже рассмотренных нами римских трагедий: власти, дружбы, личности против толпы, предательства/преданности/вероломности, в т.ч. женской, служения родине и заботы о ее интересах, судьбы, признания, амбиций, войны и желанной смерти в бою, славы как бессмертия, сдержанного/несдержанного слова, храбрости/трусости, мести, стыда, самоубийства, римского поведенческого кода и римского же понимания достоинства как доблести (*virtú*) и др. *Virtú* Кориолана включает цельность, понимаемую им как непоколебимость. «Зачем ты хочешь, / Чтоб я своей природе изменил / И мягче стал? Уж лучше пожелай / Мне быть таким, каков я есть» [12, III, 2]. Цельность героя ощущается как залог успеха, что Шекспир демонст-

рирует и в «Отелло». Смещение/выпадение одной составляющей (Отелло теряет доверие к Дездемоне, Кориолан – признание Рима) ведет к отрицанию/отказу от других: «Он крикнул, / Что нет Кориолана, что отрекся / Он от своих прозваний и пребудет / Без имени» [12, V, 1]; «Мать, сын, жена – я больше их не знаю» [12, V, 2]; «я отравлю / Забвением былую нашу дружбу» [там же]. Интересно, что те же ценности первоначально разделяет его антагонист Авфидий. Так, в сцене 1 первого акта Кориолан заявляет, что черни легче в Риме крыши снести, чем принудить его к уступкам. А в сцене 6, негодуя против необходимости принимать условия Рима, Авфидий подчеркивает, что уступки противоречат его натуре: «если / Как вольск быть не могу самим собой (...)» [12, I, 6].

Таким образом, с одной стороны, в рамках римского поведенческого кода доблесть включает храбрость в бою, презрение к смерти и стремление к «бессмертной славе». С другой стороны, цельность характера как высшая ренессансная ценность, диктует готовность к самоубийству. Очень емко эта причинно-следственная связь показана во второй сцене пятого акта, где стражники вольсков высмеивают Менелая за то, что, вопреки заявлениям самого Менелая, Кориолан его не принял и не проявил должного внимания к старинному другу. Менелай сам поражен отношением Кориолана. Для пожилого римлянина оно означает потерю уважения, оскорбление достоинства, унижение, т.е. явно нарушает его Я-концепцию. Результатом нарушения цельности Я Менелая становится отрицание и других составляющих его личности: «Нет мне дела ни до вашего вожда, ни до всего света. А уж о таких ничтожествах, как вы, мне и думать не стоит. Кто сам на себя решил руки наложить, тот убийц не испугается. Пусть ваш вождь творит свое черное дело». Показательно, что часовой после этих слов и ухода Менелая восклицает: «А ведь правду сказать – человек-то он достойный!» [12, V, 2]. Следствием становится готовность к самоубийству, внутренним мотивом которого выступает понимание достоинства и чести как социальных чувств, что описано нами в анализе «Юлия Цезаря».

Мотив самоубийства в этой пьесе проявлен отчетливо, хоть и не является сюжетогенным. В первую очередь он выполняет характерологическую функцию, поскольку «правильная» смерть и принципиальная готовность к самоубийству является неотъемлемым качеством настоящего римлянина в пьесах Шекспира. Наиболее показателен монолог Кориолана, восхваляющий Сенат: «кто больше любит / Порядок, чем боится перемен; / Вас, для кого важнее прожить достойно, / Чем долго; вас, кто предпочесть способен / Опасное лекарство верной смерти» [12, III, 1]. Здесь самоубийство поставлено в ряд римских ценностей для утверждения достоинства Сената.

Из всех т.н. римских трагедий «Кориолан» представляется наиболее однородным в отношении осмысленных в нем идей и концептов. Трагедия написана большей частью в русле античной эстетики. Христианские мотивы практически не слышны. Это делает образ героя более цельным и, по сравнению с образами Брута, Антония, Клеопатры, более простым, а трагедию – более цельной и ясной, но и более одноплановой, не такой захватывающей, как другие.

Как самоубийство Клеопатры оттеняет трагедию Антония, так смерть Волумнии вторит падению Ко-риолана. Ее стремление покончить с собой вызвано неуступчивостью сына, глухого к ее мольбам, разочарованием в цели своей жизни (слава через славу сына), позором быть матерью изгнанника:

Но верно то, что, если Рим ты сломишь,
Заслужишь ты одну награду – имя,
Которому проклятья будут вторить
И под которым летопись напишет:
«Он был велик, но все его деянья
Последнее из них свело на нет.
Он родину сгубил, за что навеки
Покрыт позором!» – Отвечай мне, сын!
Ведь ты считал, что высший признак чести –
Быть равным в милосердии богам,
Чья молния, пронзая щеки неба,
Становится затем секирой грома
И лишь дубы разит [12, V, 3].

Однако можно увидеть более глубокую причину стремления к смерти в том же расщеплении личности, которое внесло разлад в сердца Брута, Антония и др.:

Нельзя ж молиться
Одновременно за твою победу,
Как долг велит, и за отчизну нашу,
Как долг велит [12, V, 3].

В итоге мы приходим к заключению, что в римских трагедиях мотив добровольной смерти развивает сюжет, создает драматичную атмосферу античного Рима, формирует модальность и выполняет функцию характеристики героев. Добровольная смерть героя или готовность к ней в решающий момент становятся доказательством соответствия протагониста римским ценностям, но также и его ренессансной цельности, поскольку «гармония, сила духа, ясность, т.е. основные добродетели ренессансной трагедии, наиболее отчетливо воплощаются в благородной смерти героя» [10, р. 18]. Исследование суицидального сюжета у Шекспира имеет значение не только и не столько по количественному признаку, сколько открывает нам пространство развития художественных образов и помогает освоить нравственное пространство произведения. В момент выбора героя между жизнью и смертью происходит наиболее осознанное самоопределение шекспировского характера.

N.S. Zelezinskaya

SUICIDE AS THE MAIN MORTAL PLOT OF SHAKESPEARE'S ROMAN TRAGEDIES

Having studied the motif of suicide in Shakespeare's works the author of the article notices that this motif plays the main role in Roman tragedies as well as the poem of «Lucrece». Suicide becomes the most frequent plot for Shakespeare's tragedies and the obligation for the protagonists of Roman tragedies. The motif of suicide also fulfills the function of dramatization, the creation of «Roman» atmosphere, emotivity and modality. The most profound attention is paid to characterization through the life and death choice of the personage. The suicides are viewed in terms of *ars moriendi*, wholeness, Self, *virtu*, codes of behavior. The article considers the protagonists' deaths both in Roman and Elizabethan categories and it helps to explain the ambiguity of the heroes' images in these plays.

Shakespeare, Roman tragedies, mortal plot, the motif of suicide.

Литература

1. Гинзбург, Ю. Эволюция трагического героя в римских трагедиях Шекспира / Ю. Гинзбург // Шекспировские чтения 1976. – Москва: Наука, 1977. – С. 75–97.
2. Иванов, И.И. Уильям Шекспир / И.И. Иванов // Сервантес. Шекспир. Гете. Руссо. – Санкт-Петербург: Глория, Кристалл, 1998. – С. 216–310.
3. Монтень, М. Опыты: соч.: в 3 кн. / М. Монтень. – Санкт-Петербург: Кристалл, Респект, 1998. – Кн. 3.
4. Пинский, Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – Москва: Худ. лит., 1971. – 602 с.
5. Шаталова, Н.А. Проблемные пьесы Шекспира и жанровый эксперимент / Н.А. Шаталова // Компаративистика в контексте исторической поэтики: сб. ст. / отв. ред. О.И. Половинкина. – Москва: РГГУ, 2017. – С. 273–278.
6. Danby, J. Poets on Fortune's Hill / J. Danby. – London: Faber, 1983. – P. 146.
7. Dickson, A. What the Romans did for Shakespeare: Rome and Roman values in Shakespeare's plays [Электронный ресурс] / A. Dickson // Discovering Literature: Shakespeare and Renaissance. – 2016. – URL: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/what-the-romans-did-for-shakespeare-rome-and-roman-values-in-shakespeares-plays> (дата обращения: 23.12.2018).
8. Council, N. When honour's at stake. Ideas of honour in Shakespeare's plays / N. Council. – London: George Allen & Unwin Ltd., 1973. – 165 p.
9. Hazlitt, W. Characters of Shakespeare's Plays / W. Hazlitt. – London: Dent; NY: Dutton, 1906. – 268 p.
10. McAlington, T. English Renaissance Tragedy / T. McAlington. – Hong Kong: The MacMillan Press Ltd., 1988. – 269 p.
11. Shakespeare, W. Antony and Cleopatra / W. Shakespeare // Shakespeare W. The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994. – P. 924–965. Цит. в пер. М. Донского по изданию: Шекспир, У. Антоний и Клеопатра / У. Шекспир // Шекспир У. Полное собр. соч.: в 8 т. – Москва: Искусство, 1960. – Т. 7. – С. 101–257.
12. Shakespeare, W. Coriolanus / W. Shakespeare // Shakespeare W. The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994. – P. 965–1006. Цит. в пер. Ю. Корнеева по изданию: Шекспир, У. Кориолан / У. Шекспир // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. – Москва: Искусство, 1960. Т. 7. – С. 257–408.
13. Shakespeare, W. Julius Caesar / W. Shakespeare // Shakespeare W. The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994. – P. 582–610. Цит. в пер. М. Зенкевича по изданию: Шекспир У. Юлий Цезарь / У. Шекспир // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. – Москва: Искусство, 1960. – Т. 5. – С. 219–324.
14. Философский энциклопедический словарь / гл. ред.: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. – Москва: Советская энциклопедия, 1983. – С. 826.