

САМОУБИЙСТВО В ШЕКСПИРОВСКОЙ КОМЕДИИ

В рамках исследования концепта самоубийства в творчестве Шекспира автор уделяет отдельное внимание ситуации самоубийства в комедиях в противопоставлении ситуации самоубийства в трагедиях, поэмах, сонетах и хрониках. В первую очередь выявляется жанроориентирующий характер самоубийства в творчестве Шекспира. Выделяются такие функции самоубийства в комедиях, как юмористическая, дидактическая, оценочная. Самоубийство также является средством создания эмоционального пространства текста. В большинстве рассмотренных случаев самоубийство используется как риторический прием, фигура речи. Отдельно оговаривается невозможность обозначения отношения Шекспира к самоубийству, при изучении комедийного материала.

Кажется, нет более неподходящего материала, чем комедия, для поиска концепта самоубийства. Однако самоубийство упоминается в комедиях Уильяма Шекспира «Укрощение строптивой», «Бесплодные усилия любви», «Как вам это понравится», «Комедия ошибок», «Много шума из ничего», «Мера за меру», «Виндзорские насмешницы», «Двенадцатая ночь», «Конец делу венец», «Венецианский купец» и «Сон в летнюю ночь». Если рассмотреть эти самоубийства в контексте шекспировского канона, становятся очевидны различия между трагедией и комедией [о жанровой дифференциации драматургии Шекспира и других авторов периода Ренессанса см. 1; 2; 3; 4]. Так, самоубийство в трагедии выполняет характерологическую, эстетическую, сюжетообразующую, идеологическую функции и функцию эмоционального воздействия, а в комедии – нет (или в незначительной степени). Общими функциями являются дидактическая и оценочная. И хотя самоубийства в комедиях были не так величественны и нравоучительны, они все же не случайны и о чем-то сообщали елизаветинскому зрителю. Сообщают ли они то же нам, сегодняшним читателям?

Рассмотрим упоминание повешения/веревки в комедии «Венецианский купец». В XVI–XVII вв. (и конечно, раньше) повешение и веревка как инструмент в христианском мире неизбежно ассоциировались с Иудой, предавшим Христа. Само упоминание этого способа самоубийства влекло мысли о позоре, стыде, презрении. К тому же, эти ассоциации носили зачастую антисемитский оттенок. Эта аллюзия, упроченная средневековым моралите, в елизаветинском театре не редка. Уже использованная К. Марло в «Мальтийском еврее», она воспринималась естественно зрителем «Венецианского купца». Шекспир обращается к этому образу четыре раза на протяжении пьесы. Начинает тему Ланчелот Гоббо: «Well, well: but, for mine own part, as I have set up my rest to run away, so I will not rest till I have run some ground. My master's a very Jew: give him a present! Give him a halter: I am famisht in his service; you may tell every finger I have with my ribs» [II, 2]. В суде Грациано, проклиная Шейлока, рассуждает о переселении душ:

O, be thou damn'd, execrable dog!
 And for thy life let justice be accused.
 Thou almost makest me waver in my faith,
 To hold opinion with Pythagoras,
 That souls of animals infuse themselves
 Into the trunks of men: thy currish spirit
 Govern'd a wolf, who, hang'd for human slaughter,
 Even from the gallows did his fell soul fleet,
 And wolfish, bloody, starved, and ravenous [IV, 1]

Мифология, придуманная Грациано, выявляет животную натуру ростовщика, повешение придает ощущение позора. Когда Порция предлагает Шейлоку молить Герцога о милосердии, Грациано снова напоминает еврею о повешении:

Beg that thou mayst have leave to hang thyself:
 And yet, thy wealth being forfeit to the state,
 Thou hast not left the value of a cord; [charge
 Therefore thou must be hang'd at the state's [IV, 1].

Шутка не нова, но ирония едка. И дальше Грациано, говоря о крещении Шейлока, выражает сожаление о том, что Шейлока ведут к купели, а не на виселицу [IV, 1].

Грациано намеренно включает в свои реплики аллюзии на библейского Иуду Искарота, чтобы возбудить в собеседниках еще больше ненависти к Шейлоку и выразить свою. А в «Бесплодных усилиях любви» образ повешенного Иуды преподносится в игровом ключе без перехода на личности. Упоминание Иуды Олоферном становится поводом для шуток. Напрасно Олоферн уточняет, что он играет в пьесе Иуду Маккавея: синьоры слишком увлечены игрой слов и злы на язык, что ведет все к тем же ассоциациям с повешением и позором.

H o l o f e r n e s	Judas I am.
D u m a i n	A Judas!
Н	Not Iscariot, sir. Judas I am, ycliped Maccabaes.
D	Judas Maccabus clipt is plain Judas.
B e r o w n e	A kissing traiter. How art thou proved Judas?
Н	Judas I am, —
D u m a i n	The more shame for you, Judas.
Н	What mean you, sir?
B o y e t	To make Judas hang himself.
Н	Begin, sir, you are my elder
B e r o w n e	Well follow'd: Judas was hang'd on an elder.
О л о ф е р н	«Иуда я...»
Д ю м е н	Тем больше сраму для тебя, Иуда.
О л о ф е р н	Позвольте, сударь...
Б о й е	Позволяю Иуде пойти и повеситься.

О л о ф е р н Покажите пример: вы – древнее.
Б и р о н Недурно сказано. Древний Иуда тоже повесился на
 древе [V, 2].

Остроумие – только в игре слов. Ввиду дурного настроения придворных пьеса не состоялась. Однако пьеса в пьесе состоялась в «Сне в летнюю ночь». В этой комедии самоубийств не меньше, чем в трагедии, но реализация оппозиций смерть–жизнь, отвага–отчаяние, одобрение–осуждение, комизм–трагизм в ситуации самоубийства выполнена в рамках комедийного жанра, в отличие от решения этих же оппозиций в трагедии «Ромео и Джульетта». Это позволяет вести речь о жанрообразующей функции мотива самоубийства.

История влюбленных представлена как в «Ромео и Джульетте», так и в «Сне в летнюю ночь». Зачин обоих произведений совпадает – родительский запрет угрожает любви и счастью молодых людей. Лизандр, говоря о несчастьях любви, использует образ, который фигурирует в центре «Ромео и Джульетты»: «А если выбор всем хорош, – война, // Болезнь иль смерть всегда грозят любви // И делают ее, как звук, мгновенной, // Как тень, летучей и, как сон, короткой» [I, 1]. Кажется, что мы слышим Джульетту. Испытания судьбы, беды и несчастья приводят влюбленных к мыслям о самоубийстве. Идея самоубийства одинаково часто посещает Елену, Гермия, Лизандра, Ромео и Джульетту. Однако разрешаются подобные ситуации по-разному: в трагедии самоубийство совершается обоими протagonистами, в комедии дальнейшие желания умереть герои не заходят. В комедии Случай и Судьба на стороне влюбленных, в трагедии – Ромео как будто чувствует, что Джульетта жива, а Джульетта целует еще теплые губы Ромео, но из-за ряда случайностей они верят в смерть друг друга и убивают себя. В трагедии причина самоубийства – любовь и стремление к союзу с любимым, если не в этом мире, то после смерти. В комедии причина в несчастной любви и отчаянии, чего у Шекспира никогда не достаточно для совершения самоубийства. В трагедии постулируется решимость героев – они убивают сами себя без раздумий. В комедии герои больше говорят и призывают смерть. Следуя одной из условностей пасторали, влюбленная, которая не может завоевать сердце любимого, стремится быть убитой им. Оппозиция трагизм–комизм реализуется на уровне противопоставления последнего акта «Ромео и Джульетты» и фарса о Пираме и Фисбе. Самоубийства Пирама и Фисбы – античная предыстория трагедии Ромео и Джульетты: молодой человек убивает себя по ошибке, считая, что его возлюбленная мертва, а она, в свою очередь, кончает с собой на его теле перед могилой. В них даже совпадают некоторые детали (например, смешные ножны Фисбы наводят на аналогию с последними словами Джульетты, желавшей стать ножнами для кинжала Ромео). Гиперболизация («Пьеса наша – прежалостная комедия и весьма жестокая кончина Пирама и Фисбы» [I, 2]) приводит к фарсу: «Превосходная штучка, заверяю вас словом, и превеселая!», – говорит Основа [I, 2].

Фокус на жанроориентирующей функции самоубийства позволяет нам понять, над чем именно Шекспир приглашает посмеяться зрителей фарса. Не над любовью, не над смертью, не над самоубийством – над жанровой условностью, над модой писать римские трагедии, штамповать на сцене Геро и Леандров, Катонов и Брутов, сраженных их собственными кинжалами. Тут и намек на Марло, и издевка над комедиантами-любителями. Может быть, не желая уподобляться коллегам-драматургам, очень часто упоминающим в пьесах знаменитых античных самоубийц для создания колорита, Шекспир пользуется этим приемом довольно редко. В комедии «Как вам это понравится» упоминается Геро. В «Двенадцатой ночи» в фальшивом письме Оливии к Мальволио довольно неожиданно появляется Лукреция.

Шекспир вменяет в вину плохим поэтам отсутствие вдохновения, а плохим драматургам – приверженность условностям, которые отдаляют их от правды жизни. Для него самоубийство – не подходящий случай для банальной речи, полной пошлостей и раскатов голоса. В сцене смерти Ромео Шекспир собрал лучшую поэзию своего времени; описывая смерть Пирама и Фисбы он тоже черпал ее полными горстями, но в самой худшей – слепые подражания англичан античной трагедии, их пародии и смех над ними. Таким образом, в сюжете две пьесы повторяют и оттеняют друг друга, а по тональности контрастируют.

Кеннет Мюир, перечисляя функции интерлюдии, считает, что задача фарса – спародировать трагедию «Ромео и Джульетта» и показать, что последняя не является настоящей трагедией, поскольку излишне покоится на случайностях. Кроме того, К. Мюир отмечает, что представление ремесленников освещает главную интригу, показывая участь, которая могла бы постичь четырех влюбленных, если бы не помощь Оберона [5, р. 35]. Зрители-аристократы безудержно смеются над спектаклем, не замечая содержащегося в нем предостережения: не осознавая того, Основа и его товарищи играют для юных вельмож их собственную историю или, точнее, версию их истории. Самоубийства в фарсе, которые нас так забавляют, означают, что Гермия и Лизандр, Елена и Деметриус могли бы в реальности прийти к такому печальному концу. Интерлюдия помещает идиллию в иную перспективу, поэтому если мы хорошо понимаем план драматурга, то смеемся и над актерами, и над зрителями и видим, что последние не узнают себя и зря потешаются над актерами. Мы смеемся и над теми, кто смеется, и извлекает из этого урок.

Мотив самоубийства часто появляется в комедиях, когда Шекспир хочет обратиться к серьезным темам. Нам не приходит в голову смеяться над Леонато, бедным отцом, на чьей дочери Клаудио отказывается жениться («Много шуму из ничего»). Желая смыть позор с родового имени, Леонато восклицает: «Nath no man's dagger here a point for me?» [IV, 1]. Типологически это самоубийство посредством кинжала ради спасения чести, следовательно, в данной ситуации Леонато ничем не отличается от трагедийных героев Антония, Отелло и др. Однако пафос трагедийности снижается

дополнительными мотивами горя, позора, стыда. Это снижение поддержано репликой Антонио, в которой самоубийство теряет свои «героические» атрибуты. Антонио просит брата перестать изводить себя: «If you go on thus, you will kill yourself; // And 'tis not wisdom thus to second grief // Against yourself» [V, 5].

Мотивы Леонато эксплицированы в его монологе:

Wherefore! Why, doth not every earthly thing
Cry shame upon her? Could she here deny
The story that is printed in her blood?
Do not live, Hero; do not ope thine eyes:
For, did I think thou wouldst not quickly die,
Thought I thy spirits were stronger than thy shames,
Myself would, on the rearward of reproaches,
Strike at thy life. Grieved I, I had but one?
Chid I for that at frugal nature's frame?
O, one too much by thee! Why had I one?
Why ever wast thou lovely in my eyes?
Why had I not with charitable hand
Took up a beggar's issue at my gates,
Who smirch'd thus and mired with infamy,
I might have said "No part of it is mine;
This shame derives itself from unknown loins"?
But mine and mine I loved and mine I praised
And mine that I was proud on, mine so much
That I myself was to myself not mine,
Valuing of her, – why, she, O, she is fallen
Into a pit of ink, that the wide sea
Hath drops too few to wash her clean again
And salt too little which may season give
To her foul-tainted flesh! [V, 5]

Другого героя комедии Борачио можно сравнить с персонажем трагедии «Антоний и Клеопатра» Энобарбом. Предатель, мучимый стыдом, ищет постыдной смерти: Добрый принц, не велите меня вести к допросу: выслушайте меня сами, и пусть граф убьет меня. Я обманул ваши собственные глаза. То, чего ваша мудрость не могла обнаружить, открыли эти круглые дураки. Сегодня ночью они подслушали, как я признавался вот этому человеку в том, что ваш брат дон Хуан подговорил меня оклеветать синьору Геро. Я рассказал ему, как вас привели в сад и вы там видели мое свидание с Маргаритой, одетой в платье Геро, как затем вы опозорили Геро в самый момент венчания. Моя подлость занесена в протокол. Но я охотнее запечатаю ее своей смертью, чем повторю рассказ о своем позоре. Девушка умерла от ложного обвинения, взведенного на нее мной и моим хозяином. Короче говоря, я не желаю ничего, кроме возмездия за мою низость [6, р. 1]. Здесь не упоминается утопление (как в ситуации Энобарба) или повешение, но

в системе шекспировских самоубийств такая смерть читается. В ситуации Борачио тоже ничего комедийного, как и в ситуации Анджело в комедии «Мера за меру». Наместник не пытается добиться прощения Герцога, который раскрыл его притворство, а вызывает к суду и смертному приговору. Клавдио, которого собираются казнить за любодеяние, выслушав священника, раскаянно призывает смерть.

Поскольку целомудрие является для героинь тем же, чем является храбрость для героев, женские персонажи предпочитают смерть позору. Так, в пьесе «Мера за меру» Изабелла, поставленная перед особенно отвратительным выбором, отказывается уступить шантажу и дважды «с восторгом» призывает смерть вместо жизни в позоре [II, 3; II, 4].

Таким образом, делаем еще раз вывод о жанроориентирующей функции: генеративный регистр упоминания самоубийства помогает нам разграничить развлекательные комедии и так называемые проблемные пьесы («Венецианский купец», «Мера за меру»). А вот количество упоминаний самоубийства ни к каким жанровым выводам не ведет.

Что же свойственно для мотива самоубийства исключительно в комедии?

Во-первых, постоянное стремление влюбленных героев умереть без взаимности. Поэтическая условность, берущая начало в далеком прошлом, требует сводить счеты с жизнью, если любовь, испытываемая к мужчине или женщине, не взаимна. Шекспир изобретает много вариаций на эту известную тему. Иногда тональность этих клятв серьезна. В превосходной комической сцене комедии «Много шума из ничего» Клаудио, Леонато и Дон Педро придумали хитрость, чтобы убедить Бенедикта, что Беатриса его любит: зная, что молодой человек их слышит, они с пафосом описывают любовь девушки. И лучшее доказательство ее страсти – то, что она рискует покончить с собой [II, 3]. В «Виндзорских кумушках» Анна не согласна выходить за нелюбимого: «*Alas, I had rather be set quick I'th'earth, // And bowl'd to death with turnips!*» [III, 4]. Вторая часть этого восклицания – упоминание овоща – явно снижает пафосность первой. Зачастую такие клятвы в устах героев приобретают шуточный характер и собеседникам ясно, что угрозы пусты. Упоминание самоубийства служит для усиления сценического эффекта, т.е. носят риторический характер. В «Двенадцатой ночи» Виола обещает Герцогу: «А я, чтоб только вам вернуть покой, // С восторгом смерть приму, властитель мой!». В «Бесплодных усилиях любви» Король восклицает: «Коль я солгал, презрением казните». А Розалинда передает Принцессе признания влюбленного в нее придворного, который чтит ее превыше всего, а потому либо женится на ней, либо, убитый горем, простится с жизнью.

Шекспир обыгрывает эту классическую тему – любовь или смерть – в откровенно пародийном стиле в «Как вам это понравится». Влюбленная Розалинда призывает смерть из-за пары часов, разлучивших ее с влюбленным Орландо: «*Ay, go your ways, go your ways; I knew what you would prove: my friends told me as much, and I thought no less: that flattering tongue of yours won me: 'tis but one cast away, and so, come, death! Two o'clock is your hour?*»

И Феба клянется убить себя, если Розалинда, переодетая в мужчину, ее не полюбит: «...my love deny, // And I'll study how to die» [III, 3]. Игривая перепалка между переодетой Розалиндой и Орландо содержит клятву умереть, если возлюбленная не ответит согласием, умноженную на многочисленные упоминания античных самоубийц. И еще раз клятвы смерти повторяются перед общими венчаниями. Это остроумный и милый способ посмеяться над позерством и приемами, которым предаются влюбленные. А также над жанровыми условностями.

ROSALIND You say, you'll marry me, if I be willing?

PHEBE That will I, should I die the hour after.

ROSALIND But if you do refuse to marry me,
You'll give yourself to this most faithful shepherd?

PHEBE So is the bargain.

ROSALIND You say, that you'll have Phebe, if she will?

SILVIUS Though to have her and death were both one thing [III, 3].

Во-вторых, старый, как мир, прием – шантаж самоубийством – является мощным средством морального давления, потому что делает собеседника ответственным за возможную смерть. Например, влюбленный клянется убить себя, если любимая не уступит его желаниям; он надеется, что эта кажущаяся решимость наполнит душу девушки априорными угрызениями совести и что она уступит ради облегчения совести. Но это сомнительное поведение всегда подозрительно: искренен ли шантажист? Приведет ли он угрозу в исполнение в случае отказа? Тот, кто прибегает к этому сомнительному маневру, добивается власти, не подвергая собственную жизнь опасности.

В-третьих, в комедиях часто упоминается самоубийство в риторических целях. Во-первых, в нейтральных прописных истинах: «The ancient saying is no heresy, – // Hanging and wiving goes by destiny», – говорит Нерисса [II, 8]. Пароля из «Все хорошо, что хорошо кончается» ограничивается метафорой: для него обет безбрачия есть самоубийство. Его рассуждения напоминают рассуждения Шекспира в сонетах, где он упрекает влюбленного в нежелании иметь потомство (в частности, в сонетах 6, 9 и 10). Комедии Шекспира испещрены клятвами для красного словца. Принцесса в «Бесплодных усилиях любви» восклицает: «But shall we dance, if they desire us to't? // No, to the death, we will not move a foot» [V, 2]. Упоминание самоубийства призвано придать вес и серьезность чьим бы то ни было уверениям. Так, Диана в комедии «Конец – делу венец» выражает преданность Елене обещанием пойти ради нее на смерть.

Упоминание самоубийства усиливает эмоциональность сцены, демонстрирует настроение персонажа. К финалу «Бесплодных усилий любви» дамы, уставшие от плоских шуток и убогих речей, высмеивают влюбленных и вероломных господ и желают им повеситься. Конечно же, во многих случаях нас смешит несопоставимость проблемы и способа ее решения, т.е. приглашение к самоубийству создает комический эффект, например, когда Петруччо предлагает гостям на свадьбе следующий выбор: «Be mad and merry, or go hang yourselves» [III, 2].

Герои комедий Шекспира не прибегают к добровольной смерти, но очень много говорят о ней. Слова о самоубийстве могут служить влюбленным героям клятвой, шантажом, способом вызвать чувство вины, угрозой. Только в проблемных пьесах, которые к комедиям относятся с натяжкой, упоминание самоубийства может быть связано с мотивами спасения чести и достоинства, что свойственно, в первую очередь, трагедии. Комедийные функции самоубийства: юмористическая, дидактическая, оценочная. Самоубийство – средство создания эмоционального пространства текста. Самоубийство используется в качестве риторического приема, фигуры речи. Одной из основных функций самоубийства в пьесах является жанроориентирующая.

В отличие от трагедий комедиях трудноуловимо оправдание или осуждение самоубийства, Шекспир не ставит такой цели. Не представляется возможным установить четкое хронологическое разделение: эти примеры появляются на протяжении всего творчества Шекспира в виде лаконичных фраз. Мы не находим пространных рассуждений, а дебаты по поводу самоубийства почти не встречаются: основной функцией становится драматический эффект. Это заметно по гибкости, с которой Шекспир приводит штампы, никогда не повторяясь, изменяя тон от пьесы к пьесе в зависимости от нужд сюжета. Если анализ трагедий позволяет выявить философию драматурга, приблизиться к пониманию елизаветинского менталитета, то прочтение комедийной ситуации самоубийства не позволяет нам выдвинуть никакой теории касательно отношения Шекспира к самоубийству в принципе. Разрозненные примеры, нами рассмотренные, не дают читателю ключа к ренессансным знаниям и суждениям. Для Шекспира эти истины – обычные средства выразительности, такие же, как стилистические фигуры. Отметим также, что все вышесказанное актуально для елизаветинской драматургии в целом. В тридцати пьесах и лирических стихотворениях других драматургов нам удалось обнаружить 75 случаев упоминания самоубийства, абсолютное большинство которых также служат героям клятвой, шантажом, угрозой, способом вызвать чувство вины или создать комический эффект.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Пинский, Л.* Шекспир. Основные начала драматургии / Л. Пинский. – М. : Худож. лит-ра, 1971. – 605 с.
2. *Пимонов, В.* Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В. Пимонов. – М. , 2004. – 244 л.
3. *Черноземова, Е. Н.* Система жанров английской драматургии 80–90х гг. XVI в. / Е. Н. Черноземова. – М. : МГПУ, 1995. – 90 с.
4. *Pauline, B.* Le Suicide dans la Literature Anglaise dela Renaissance (1580–1625). – B. Pauline / Lille: Universite de Lille, 1976. – 966 p.

5. *Muir K. Shakespeare's Tragic Sequence / K. Muir // Literary Criticism. – Psychology Press, 2005. – 207 p.*

6. *Shakespeare, W. The Complete Works: all the plays in chronological order, with all the sonnets and poems // W. Shakespeare. – Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994. – 1264 p.*

The representation of a suicidal situation in Shakespeare's comedies is juxtaposed to that in his tragedies. The comedies mention suicide in the function of a threat, oath, blackmail, as a cliché, as a rhetorical figure of speech usually creating a comical effect. The problematic plays, being different from comedies, proclaim suicide as the way to avoid shame and disgrace though without performing it on the stage as opposed to the tragedies.

Поступила в редакцию 19.06.18

Л. Г. Крот

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ МОТИВАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

В статье ставится задача определить условия функционирования мотивационно связанных слов как средства создания образности в художественном тексте. Рассмотрены условия организации художественного текста, подчеркивается несоответствие между его глубинным и поверхностным уровнями. Автор выявляет случаи актуализации мотивационных связей слов, выделяет примеры употребления лексической и структурной мотивации. Основное внимание уделяется рассмотрению роли эстетической функции мотивации для установления неразрывной связи формы и содержания художественного текста.

Используя богатый языковой материал, автор подчеркивает роль внутренней формы как одного из ярких средств создания образности. В статье обосновывается вывод о значимости мотивации в реализации эстетической функции художественного текста.

В настоящей работе рассматривается явление лексической мотивации с целью выявления условий функционирования мотивационно связанных слов (МСС) как средства создания образности, изобразительности в художественном тексте.

Известно, что текст (от лат. *textus* 'сплетение, соединение') – это объединенная смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность [1, с. 507]. Текст всегда следует определенным закономерностям своей организации.

Структура текста обусловлена не только его содержанием, но и его типом и имеет два уровня: поверхностный и глубинный, причем оба они являются неотъемлемой частью любого текста [2, р. 29–30].

Поверхностная структура текста определяется его формальными конститuentами: лексическим и грамматическим наполнением, его синтаксисом, типом текстовой связности. Кроме того, реципиент, воспринимая текст на