

**Заглавие документа:** Зелезинская Н.С. Жанровая ориентация как художественная функция самоубийства в произведениях Шекспира / Н.С. Зелезинская // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Выпуск 35 – № 30 (168) 2009. – С. 84–88.

**Авторы:** Зелезинская, Наталья Станиславовна

**Тема:** Шекспироведение

**Дата публикации:** 2009

**Издатель:** Челябинский государственный университет

**АННОТАЦИЯ:** *Статья посвящена вопросу о функциях самоубийства в произведениях Шекспира, в частности, функции жанровой ориентации зрителя. Общеизвестный факт наличия у Шекспира повторяющихся сюжетных схем, в частности, ситуации самоубийства влюбленных, позволяет рассмотреть проблему самоубийства в трагедии «Ромео и Джульетта» и жанровой «Сон в летнюю ночь» с точки зрения жанра. В статье утверждается, что именно жанровая принадлежность детерминирует различное решение проблемы самоубийства в анализируемых произведениях, и определяется ряд бинарных оппозиций, являющихся основой жанрового двуединства комедии и трагедии в рамках творчества драматурга. В статье приводятся примеры других произведений Шекспира, где самоубийство также выполняет функцию жанровой ориентации*

**Н.С. Зелезинская**

## **ЖАНРОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ САМОУБИЙСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ШЕКСПИРА**

Общеизвестным является факт наличия у Шекспира повторяющихся сюжетных схем; при этом повторение может присутствовать как в одном и том же произведении, так и в разных. Например, тройное воспроизведение темы мести в Гамлете, реакция влюбленной девушки (Офелия, Джульетта) на весть о смерти возлюбленного и т.д. В. Пимонов обосновывает наличие в пьесах Шекспира «особой композиционной организации текста, основанной на мультипликации действия – на многократном и ритмичном повторении одних и тех же сюжетных схем или драматических ситуаций». [1; 29] Одной из таких ситуаций в произведениях Шекспира (и других ренессансных драматургов) является ситуация самоубийства влюбленных. Однако драматург, опираясь на инвариант сюжетной схемы, предлагает разные решения проблемы самоубийства, что можно видеть из сравнительного

анализа трагедии «Ромео и Джульетта» (1595) и комедии «Сон в летнюю ночь» (1596). Такое сравнение выводит нас на новый уровень исследования – жанровый.

Действительно, в первую очередь, мы ожидаем увидеть самоубийство в трагедии. Наши ожидания вызваны традицией и распространенным мнением, что конфликты в комедиях не столь велики, как в трагедиях. Но герои шекспировских комедий постоянно сталкиваются с отчуждением, сумасшествием, одиночеством, смертью. Что подразумевается под самым общим различием между трагедией и комедией – у комедии счастливый конец, у трагедии – несчастливый? Поскольку оба сюжета заключают в себе угрозы и опасности, можно сказать, что в трагедиях они сбываются, а в комедиях их можно избежать. Т.е. различие определяет т.н. принцип «преодолимости» (a kind of 'evitability' principle – термин С. Снайдер [85]), когда «перемены, уловки и простая удача переламаывают причинную цепь, которая иначе вела бы к катастрофе». [2; 85] В трагедии все происходит наоборот: события неотвратимо развиваются к разрушению, отрезая путь ко всем альтернативным вариантам спасения или новой попытки. Как красочно выразился Дэвид Кастан, «трагедия – это жанр некомпенсируемых страданий». [3; 19] Рано или поздно герой перестает справляться с обстоятельствами, поскольку они требуют от него уже другого, не свойственного ему и чаще всего диаметрально противоположного поведения (о чем мы говорили еще при обсуждении понятия *virtu*). «What are tragedies but acts of death?» – вопрошает Томас Кид. Трагедии Шекспира всегда заканчиваются смертью. В противоположность принципу преодолимости мы будем применять к трагедии термин «принцип неизбежности».

Для литературы Возрождения (как и для литературы средних веков) характерна повторяемость ряда традиционных сюжетов. Любимые аудиторией сюжеты по своей сути не всегда полностью совпадали с трагической или комической парадигмой, зачастую их жанр определялся жанром источника, но, как указывает С. Снайдер, каким бы ни был сюжет по своему происхождению – заимствован ли он из античной классической литературы, из мифа или из раннеренессансных итальянских новелл – его объективация происходила в соответствии с идейно-эстетическими критериями времени. [2; 93] Сами драматурги и издатели ориентировали читателя в жанре, ожиданиях, ведущих чертах пьесы, и следовательно, направляли их реакцию на изображаемое.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Полоний об актерам: «Лучшие актеры в мире для представлений трагических, комических, исторических, пасторальных, пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комико-историко-пасторальных, для неопределенных сцен и неограниченных поэм; у них и Сенека не слишком тяжел и Плавт не слишком легок. Для писанных ролей и для свободных - это единственные люди».[II,2]

Все вышесказанное позволяет нам применить к объекту нашего исследования термин Е.Н. Черноземовой «жанровое двуединство», основанный на феномене общности черт полярных драматических жанров – комедии и трагедии. «При рассмотрении одной и той же морально-эстетической проблемы в контексте разных жанров, – пишет Е.Н. Черноземова, – актуализируются ее разные стороны или, другими словами, взгляд на одну и ту же проблему глазами разных жанров, заставляет драматурга по-разному подойти к ее художественному воплощению, акцентируя разные стороны одних и тех же проблем».<sup>2</sup> [4; 21] Следовательно, способ решения проблемы самоубийства служит ориентиром в жанре и наоборот, заданность жанра определяла путь разрешения проблемы, что мы увидим из анализа шекспировских трагедии «Ромео и Джульетта» и комедии «Сон в летнюю ночь».

История любви двух юных отпрысков враждующих домов, заканчивающаяся трагически вследствие случайного рокового недоразумения, много раз обрабатывалась уже в древней литературе, но в данном случае, как показывает итальянская оболочка трагедии, эта тема была взята автором из новелл и драм итальянского Возрождения. Главным источником шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» считается одноименная поэма Артура Брука 1562 г. Сохранив сюжет, в 1595 г. Шекспир создал концептуально новое произведение. Нудная морализаторская поэма Брука превратилась в ренессансную поэму о любви, о расцветающей человеческой личности, порывающей с миром косных средневековых норм и борющейся за свое свободное чувство. В связи с коренным изменением смысла всей истории соответственно Шекспиром переосмыслена тема самоубийства.

Шекспир представляет непрерывную и связную тему самоубийства. Пусть развязка и зловеща, она не неожиданна. Темы любви и смерти переплетены с самого начала, и мысль о добровольной смерти не раз посещает героев задолго до последнего акта. С первой встречи Джульетта, не зная ничего о Ромео, признаётся: «И если он женат, // То мне могила будет брачным ложем». [I,5] В этих словах – утверждение абсолюта любви с самого ее рождения. Немного позже, когда она узнаёт понемногу плохие новости,

---

<sup>2</sup> Дело здесь не только в том, что ренессансное гармоничное восприятие мира позволяло в рамках разных жанров решать одинаковые проблемы. Исследовательница видит причину возникновения многообразных двужанровых ситуаций во взаимной интеграции христианского и неоплатонического взглядов на мир. С одной стороны, самоубийство стало неотъемлемым элементом трагедии, поскольку произошло соединение: античная традиция надолго закрепила в сознании за моментом смерти функцию достижения идеала, а Ренессанс вынес в приоритеты индивидуальность и свободу самоопределения, онтологически наиболее прямо реализующуюся в момент реализации смерти. С другой стороны, современная Шекспиру концепция мира (а точнее трагическая сторона стремления к идеалу и недостижимости его) «служила благодатной основой для высокой комедии Возрождения, которая представляла достойного человека, обязательно ощущающим трагизм недостижимости совершенства». [4; С8]

которые приносит кормилица, она спрашивает без видимой причины: «Ромео сам себя убил, скажи?» [III,2] Затем, когда она понимает, что потеряла сразу мужа и кузена, она призывает конец света: «О трубный глас, вещай кончину мира! // О сердце, разорвись, банкрот несчастный! // В тюрьму, глаза! Не видеть вам свободы! // Одна могила нас с Ромео скрой!» В конце той же сцены она просит брака со смертью: «Идем ко мне, и не супругу там, // А смерти девственность свою отдам». [III,2]

Ромео ближе к самоубийству, когда дает понять брату Лоренцо, что предпочитает смерть изгнанию: «К изгнанию? Нет, о нет, будь милосерден! // Скажи, что к смерти. Страшный лик изгнания // Грозней, чем смерть». [III, 3] Он подкрепляет слова действием, когда его охватывает злость на свою фамилию, источник его несчастий: «О мой отец, скажи, где поместилось // В моем презренном теле это имя, // Чтоб мне разрушить гнусное жилие! (Вынимает шпагу)» [III, 3] Герой находится в состоянии, вполне допускающим настоящую попытку самоубийства, а не простую риторику. В час прощания Ромео готов умереть, если Джульетта позволит ему остаться. Что ж, пусть меня застанут, пусть убьют! // Останусь я, коль этого ты хочешь. <...> Остаться легче мне – уйти нет воли. // Привет, о смерть! Джульетта хочет так». [III, 5] Оставшись одна, Джульетта умоляет мать добиться от Капулетти хотя бы отсрочки брака с Парисом: «А нет – мне ложе брачное готовьте // В том темном склепе, где лежит Тибальт». [III, 5] В растерянности она просит совета у брата Лоренцо, своей последней надежды, и не скрывает свои намерения от этого религиозного доброго человека: «Коль не поможешь мудростью своей, // Так назови мое решенье мудрым – // И мой кинжал пошлет мне избавленье». [IV, 1] Ее слова – доказательство силы их союза, прервать который не властны ни люди, ни смерть: «Бог нам сердца соединил с Ромео, // Ты наши руки здесь соединил; // И раньше, чем моя рука, тобою // Врученная Ромео, закрепит // Другой союз, иль любящее сердце // Изменит и отдаст себя другому, – // И руку уничтожу я и сердце». [IV,1] Единственным выходом после разлуки с Ромео для Джульетты является самоубийство: «Не медли же, скорее мне ответь! // Коль средства нет, я жажду умереть». [IV,1] Допуская, что план брата Лоренцо не удастся, перед тем, как выпить яд, Джульетта кладет рядом с собой кинжал. Идея смерти принимает конкретную форму, которую мы видим на сцене: это кинжал, похожий на тот, которым она воспользуется завтра. Страшась задохнуться в склепе до прихода Ромео, Джульетта предчувствует, что на самом деле лишится жизни. Её мнимая смерть – преамбула настоящей смерти, её зелье – предвестник яда Ромео. Таким образом, завязка действия и все его последующее развитие неразрывно связывают любовь и смерть в сознании зрителя и читателя.

Дальше события развиваются по «трагической» схеме. Принцип неизбежности проявляется в том, что зачастую называют виной Случая. Мелодраматические совпадения занимают значительное место в пьесе. Финальная катастрофа происходит по чистой случайности. Свадьба Джульетты и Париса дважды ускоряется; чума мешает посланнику Лоренцо принести Ромео послание, которое должно предупредить его об уловке; Джульетта просыпается лишь с небольшим опозданием; Ромео чуть не угадал, говоря, что Джульетта не кажется мёртвой. У нас постоянно складывается впечатление, что несчастья можно было бы избежать. Идея фатальности звучит из уст многих героев. «Свинец на сердце» [I, 4] у Ромео еще до прихода на бал, а у Джульетты душа «полна предчувствий мрачных!» [III, 5].<sup>3</sup>

Для трагического развития событий свойственен т.н. «положительный эффект» самоубийства. В «Ромео и Джульетте» он проявляется в том, что ощущение близкой смерти способствует взрослению героев, делает их зрелыми и избранными. Несмотря на небольшое время, которым они располагают, веронские любовники «созревают». Тибальт называет Ромео «мальчиком», провоцируя его на дуэль; напротив, Ромео так называет Париса, когда вынужден биться с ним. Джульетта из совсем юной послушной девушки становится цветущей и решительной женщиной. Другой положительный эффект самоубийства заключается в его интегрирующей функции: самоубийство показывает и доказывает силу любви и союза. Любовь всё больше привязывает молодых людей друг к другу, а окончательно соединяет смерть, что позволяет Ромео назвать могилу «чертогом лучезарным». [V,3] Он выпивает яд со словами: «Любовь моя, пью за тебя!» [V,3], что почти дословно воспроизводит речь Джульетты: «Ромео, // Иду к тебе! Пью – за тебя!» [IV,4] Любовь почти заставляет забыть смерть в этом диалоге на расстоянии. Таким образом, самоубийство происходит в кульминационный момент непрерывной драматической линии и представляется нам вершиной пути супругов к единению. При этом Шекспир предоставляет нам не апологию самоубийства, но апологию любви, точнее, такой любви, какая была у Ромео и Джульетты.

Однако и само самоубийство автор не осуждает. Это видно, во-первых, из сравнения трагедии Шекспира с текстом Брука. [см. 5] Поразительно, до какой степени Шекспир отказался от моральных соображений, переделывая

---

<sup>3</sup> Конечно, все несчастливые случайности объясняются в трагедии Шекспира отнюдь не одной игрой фортуны. Истинная причина заключается в атмосфере вражды, окружающей героев и принуждающей все время прибегать для спасения своей любви к самым рискованным средствам, из которых не то, так другое, не сегодня, так завтра неизбежно должно привести к катастрофе. Трагедия Ромео и Джульетты в том, что они оказались способны любить в мире, который не способен принять эту любовь.

источник. Он убирает суровые осуждения из предисловия. Он изображает брата Лоренцо расположенным поженить молодых людей. Он исключает речь кормилицы, в которой она пытается отговорить Джульетту от самоубийства. Он исключает упрёки Джульетты в адрес Ромео и её шантаж самоубийством. Он делает героев еще моложе, уменьшая тем самым их ответственность. Меркуцио оттеняет чистоту Ромео, так же как упор на чувственных аспектах любви, который делает кормилица, подчеркивает невинность Джульетты. В распоряжении Шекспира есть и другие приёмы: жестокое обращение Капулетти с дочерью вызывает к ней симпатию и оправдывает ретроспективно её тайный брак. Обоим героям не чуждо сомнение, но ничто не указывает на то, что их страхи исходят из морали. Даже брат Лоренцо не говорит о грехе и запрете церкви. Отговаривая Ромео от самоубийства, монах не читает нравоучений; его слова относятся больше к здравому смыслу, чем к религии.

Во-вторых, из многих мест трагедии можно сделать вывод, что Шекспир поддерживает своих героев в их выборе. К этому выводу нас приводят красота и поэтичность финальных сцен и слова других персонажей: Лоренцо называет Ромео верным, Монтеки и Капулетти обещают воздвигнуть золотые статуи в память о детях, заключительное слово герцога звучит как отпущение грехов юным самоубийцам. На наш взгляд, Шекспир уже в первой речи брата Лоренцо подсказывает читателю идею, что всё непросто в природе и в человеке, и ничто не является полностью и окончательно плохим или хорошим. Анализ других шекспировских трагедий показывает, что положительное отношение к самоубийству также является частью трагедийной схемы наряду с принципом неизбежности и положительным эффектом самоубийства.

Бернард Полин пишет: «Пародия следует за трагедией, как её тень». [6; 532] Такое впечатление у нас складывается, когда мы видим после «Ромео и Джульетты» фарс «Пирам и Фисба» в комедии «Сон в летнюю ночь». Всё происходит так, будто Шекспир сам сделал карикатуру на своё произведение.<sup>4</sup> 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. Шекспир дважды представляет одну историю, в которой даже совпадают некоторые детали (например, смешные ножны

---

<sup>4</sup> В отношении «Ромео и Джульетты» и «Сна в летнюю ночь» сложно говорить, как многие критики, о пародии или палинодии ввиду неуверенности в хронологии. Однако можно утверждать, что обе пьесы, явно написанные в одно время, являются частью одного творческого движения, в котором Шекспир трактует любовь двумя противоположными способами. Обе пьесы больше дополняют друг друга, чем противопоставляются, они составляют две части одного диптиха.

Фисбы наводят на аналогию с последними словами Джульетты, желавшей стать ножнами для кинжала Ромео. «Ромео и Джульетта» начинается как комедия). В комедии романтическая история дана в представлении, которое ремесленники готовят в качестве подарка на свадьбу герцога. Гиперболизация («Пьеса наша – прежалостная комедия и весьма жестокая кончина Пирама и Фисбы» [I,2]) приводит к фарсу: «Превосходная штучка, заверяю вас, и превеселая!» говорит Основа. [I,2] Комически представлено Шекспиром понимание ремесленниками сути трагедии и ее персонажей, их попытки сыграть несвойственные им чувства и ситуацию, язык их постановки. Комически обыгрывается и идея самоубийства. Чтобы не напугать дам видом меча и трупов, ремесленники порываются сначала вообще «вымарать» самоубийство из пьесы, а затем решают: «пусть этот Пролог доложит публике, что, мол, мечи наши никакой беды наделать не могут и что Пирам на самом деле вовсе не закаляется; а чтобы окончательно их уверить в этом, пусть он скажет, что, мол, я, Пирам, вовсе и не Пирам, а ткач Основа: это всех совершенно и успокоит». [III, 1] Правда, оба влюбленные все же умирают на глазах у зрителей. Их пафосные, полные эвфуизмов и нелепых оборотов речи не позволяют зрителям проникнуться симпатией или сочувствием: «Ты, злобный рок, спеши: // Рази, грози, убей, добей, // Кончай и сокруши!», «Сюда, мой меч любезный! // Рази меня, клинок, // В тот самый левый бок», «Ты спишь ли, голубок? // Как! Умер мой дружок?», «Кончает Фисба жизнь свою, – // Адью, адью, адью!» [все V, 1] У Герцога со свитой постановка пьесы вызывает смех и недоумение.

Помимо фарса о Пираме и Фисбе самоубийство представлено и в основной сюжетной линии. «Сон» начинается так же, как история веронских любовников, что заставляет говорить Лизандра: «Увы! Я никогда еще не слышал // И не читал - в истории ли, в сказке ль, – // Чтоб гладким был путь истинной любви». [I,1] Лизандр, говоря о несчастьях любви, использует образ, который фигурирует в центре трагедии: «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. Однако на этом сходство заканчивается: перед нами комедия. Влюблённые, которые нас ничуть не волнуют, подвергаются, однако, всевозможным непонятным испытаниям до такой степени, что впадают в отчаяние. Идея самоубийства не раз посещает Елену («Ад бывает раем, // Коль от руки любимой умираем» [II, 1]), Гермю («Найти его – иль смерть свою найти!» [II, 2]) и Лизандра («Я за тебя с восторгом кинусь в пламя, // Прозрачная Елена!» [II, 2]) Следуя одной из условностей пасторали, которую мы распознаём в этой пьесе, влюблённая, которая не может завоевать сердце любимого, стремится быть убитой им. Помимо того, что эта

смерть избавит её от страданий, этот жестокий жест представляет для героини нечто вроде замены любви. Исключительный характер любви здесь ярко освещается лаконичными стихами.

Шекспир обыгрывает эту классическую тему – любовь или смерть – в откровенно пародийном стиле во второстепенной интриге в «Как вам это понравится»: Феба посылает переодетой в мальчика Розалинде письмо, заканчивающееся в ультимативной манере: «С ним, за печатью, мне ответь: // Навеки хочешь ли владеть // Всем, что отдам я с упоением, – // И мной и всем моим именем? // Иль с ним ты мне пошли "прости" – // И смерть сумею я найти!» [IV, 3] Это забавляет зрителя, потому что пастушка говорит на несвойственном ей языке: она изображает из себя принцессу и позёрствует вместо того, чтобы ответить взаимностью на простую и искреннюю любовь, которую к ней испытывает Сильвий. В этой же комедии главный герой Орlando на отказ любимой Розалинды заявляет: «Тогда мне остается умереть уже от собственного имени». [IV,1] На это Розалинда раздражается ироническим монологом о самоубийстве на любовной почве: «Нет, лучше умрите через поверенного! Этот жалкий мир существует около шести тысяч лет и за все это время ни один человек еще не умер от собственного имени, я имею в виду от любви. Троилу раздробили череп греческой палицей, а между тем он до этого делал все возможное, чтобы умереть от любви; ведь он считается одним из образцовых любовников. Леандр прожил бы много счастливых лет, – хотя бы Геро и поступила в монастырь, – не случись жаркой летней ночи: добрый юноша отправился в Геллеспонт, только чтобы выкупаться, с ним случилась судорога, и он утонул, а глупые летописцы его времени все свалили на Геро из Сестоса. Но это басни: люди время от времени умирали, и черви их поедали, но случалось все это не от любви». [IV, 1] Отсюда мы видим еще одно различие между трагедийным и комедийным самоубийствами: если в первых отношение к самоубийству исключительно серьезно, то в комедии оно связано с эстетикой смешного, иронией, игрой.

Так Венера в «Венере и Адонисе», придя в себя после обморока, может спросить себя перед лицом мук неудовлетворенной любви: «Что мне отныне – жизнь или смерть желанней?» [строка 496] и выбрать смерть: «Убил уж раз меня! Убей же вновь!» Богиня хорошо играет свою роль, но несмотря на все уверения героев, мы чувствуем, что счастливая развязка не замедлит наступить. Всё не так в «Троиле и Крессиде», где юный троянец, обманутый и разочарованный в любимой, очертя голову бросается в бой, надеясь найти там смерть и конец своих страданий. Устремляясь на помощь Энею, он восклицает: «Я докажу, // Что жизнью я уже не дорожу». [V,6] В обещания трагедийных героев мы верим скорее. Безысходность самой ситуации

заставляет переживать вместе с ними. В трагедии «Тит Андроник» Лавиния не хочет пережить Бассиана и, обнимая колени Таморы, просит предать её смерти: О Тамора, будь доброй королевой, // Своей рукой ты здесь меня убей! // Молила я так долго не о жизни: // Со смертью Бассиана я мертва». [III,3] Она добавляет, что смерть избавит её от грубых желаний сыновей королевы, вновь демонстрируя верность тому, кого она любит.

Обычно комедийное самоубийство вызвано несчастной любовью, но иногда поводом становится чувство дружбы (Селия на приказ Герцога Фредерика отправить ее подругу Розалинду в изгнание восклицает: «жить без нее нет сил» [I,3]) или желание придать своим клятвам и обещаниям весомость (Основа: «Ладно. Хоть удавитесь, а будьте на месте» [I,2] и просто ради красного словца (Розалинда: «Приди же, смерть! В два часа, говорите вы?» [IV,1]). В сумятице чувств Герцог Иллирии предлагает принести в жертву Цезарио-Виолу, чтобы причинить боль жестокой Оливии. Когда Клавдио в «Много шума из ничего» «разоблачает» распутство Геро, ее отец Леонат стремится избежать с помощью самоубийства позора: «Кто даст кинжал мне, чтоб с собой покончить?» [IV,1] А Борачио к самоубийству ведет раскаяние в том, что он помог брату принца опорочить Геро. Приглашением к самоубийству Грациано в «Венецианском купце» выражает свое презрение к еврею. Слова о самоубийстве могут служить влюбленным героям клятвой, обещанием, шантажом, способом вызвать чувство вины, угрозой и т.д. Подвести итог разбору комедийного самоубийства можно словами Беатриче из «Много шума из ничего»: «Они клялись, что насмерть влюблены вы». [V, 4]

Итак, повторяющаяся сюжетная схема, иначе, инвариантный или лейтмотивный сюжет (термин Пимонова), в произведениях «Ромео и Джульетта» и «Сон в летнюю ночь» строится на самоубийстве влюбленных и воспроизводится в трех текстовых версиях – Ромео и Джульетта, Елена и Деметрий, Фисба и Пирам.

События пьесы, значимые с точки зрения инвариантного сюжета, который разыгрывают 3 группы персонажей, разворачиваются по ходу действия трагедии в следующей линейной последовательности:

1. встреча молодых людей и любовь с первого взгляда;
2. преграда на пути любви (запрет родителей);
3. попытки преодоления препятствия;
4. эксплуатация идеи самоубийства;
5. решение проблемы самоубийства.

Шекспир повторяет инвариантный сюжет несколько раз, и каждый раз персонажи разыгрывают его в собственной версии. Кроме того, от версии к версии меняются субъективные и объективные мотивировки внешне

похожих, но внутренне глубоко различных действий персонажей. Эти сходства и различия приводят к двуединству жанров комедии и трагедии.

Итак, самоубийство в трагедии отличается, главным образом, неизбежностью, в комедии – преодолимостью. Самоубийству в трагедии также свойственны серьезность, подготовленность, мотивированность не только любовью, но и соображениями чести и верности, использование холодного оружия; смерть предстает как соперник влюбленного. В трагедии автор подчеркивает единство любви и смерти, в комедии – их несовместимость. В трагедии самоубийство становится кульминацией действия или развязкой, в комедии – лишь частью развития действия. Отсюда вытекает и расхождение функций. В комедии решение проблемы самоубийства не вызывает качественных изменений в характере героев, зато служит более мелким целям, таким как шантаж и т.д. (см. выше). В эпизоде Пирама и Фисбы жанровые ожидания оказываются обманутыми, и зрители становятся очевидцами развивающегося фарса, что позволяет выделить еще один критерий различия: в трагедии события происходят ожидаемо и гармонично, в комедии сюжетные ходы могут быть теми же, но язык и стиль гротескно не соответствуют действию. Определенный набор означенных черт непременно доминирует, выводя произведение либо в комическое, либо в трагическое русло. Другими словами, при реализации приведенных бинарных оппозиций реализуется одна из основных художественных функций самоубийства с функцией жанровой ориентации.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пимонов, В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В. Пимонов. – М., 2004. – 244 с.
2. Snyder, S. The genres of Shakespeare's Plays / S. Snyder // The Cambridge Companion to Shakespeare; ed. by M. de Grazia, S. Wells. – Cambridge: Cambridge UP, 2004. – P. 83–98.
3. Kastan, D.S. A rarity most beloved: Shakespeare and the idea of Tragedy / D.S. Kastan // A companion to Shakespeare's Works. The Tragedies. – Ed. by R. Dutton & J.E. Howard. – Blackwell Publishing Ltd., 2004. – Vol. 1. – P. 4–22.
4. Черноземова, Е.Н. Система жанров английской драматургии 80-90х гг. XVI в. / Е.Н. Черноземова. – М.: МГПУ, 1995. – 90 с.
5. Early Comedies and Poems. Romeo and Juliet // Narrative and dramatic sources of Shakespeare; ed. By G. Bullough. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1957. – Vol. 1. – P. 269–367.

6. Pauline, B. *Le Suicide dans la Literature Anglaise dela Renaissance (1580-1625)*. – Lille: Universite de Lille, 1976. – 966 p.
7. Шекспир, У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т. 3. – С. 5–130.
8. Шекспир, У. Как вам это понравится / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т. 3. – С. 210–276.
9. Шекспир, У. Сон в летнюю ночь / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т. 3. – С. 131–210.
10. Шекспир, У. Венера и Адонис / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. - Т. 8. – С. 335–370.
11. Шекспир, У. Троиц и Крессида / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. - Т. 5. – С. 325–468.
12. Шекспир, У. Тит Андроник / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т. 2. – С. 5–102.
13. Шекспир, У. Много шума из ничего / У. Шекспир // Полное собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. - Т. 4. – С. 499–606.