

Научная статья  
УДК 82.091+82.01  
doi: 10.17223/24099554/21/3

## Эстетическая функция мотива самоубийства в ранней поэтике Уильяма Шекспира

---

*Наталья Станиславовна Зелезинская*

*Белорусский государственный университет, Минск, Беларусь, zelennew@tut.by*

**Аннотация.** Исходя из суждения А.Н. Веселовского об эстетической значимости мотива, автор статьи рассматривает, как мотив самоубийства в поэме «Лукреция», комедии «Венецианский купец», трагедии «Тит Андроник» Уильяма Шекспира ориентирует зрителя и читателя в авторских интенциях, интерпретации образа героини, видении возвышенного, трагического, героического, прекрасного и безобразного, проводит определенные ценностные смыслы.

**Ключевые слова:** Уильям Шекспир, А.Н. Веселовский, мотив самоубийства, эстетика, прекрасное, безобразное, трагическое, героическое, имагология, Лукреция, Тит Андроник, Лавиния

**Для цитирования:** Зелезинская Н.С. Эстетическая функция мотива самоубийства в ранней поэтике Уильяма Шекспира // Имагология и компаративистика. 2024. № 21. С. 52–74. doi: 10.17223/24099554/21/3

Original article  
doi: 10.17223/24099554/21/3

## The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics

---

*Natalya S. Zelezinskaya*

*Belarusian State University, Minsk, Republic of Belarus, zelennew@tut.by*

**Abstract.** Drawing on Aleksandr Veselovsky's theory of the aesthetic function of the motif, the author claims to explain the aesthetic capacity of the motif

of suicide in Shakespeare's early writings and undertakes a thorough motif analysis of the tragedy *Titus Andronicus* as well as refers to the same motif in the poem "Lucrece" and the comedy *The Merchant of Venice*. Based on the methodology of the history of ideas, comparative analysis and hermeneutic method, the article identifies parallelism of Lavinia's and Lucrece's narratives, which has never been paid any attention in Shakespearean studies before. Different variants of the motif of suicide create a net of references with repeated semantic meanings and structures in a number of Shakespeare's works. The inner form of the motif becomes visible through typification, which can be detected in reminiscences to the antique idea of suicide, linking Shakespearean heroes with Sophocles, Euripides, Seneca, Ovid through metaphors, allusions, citations. Lavinia's story appears to be congruent to those of Philomena, Lucrece, and Virginia. The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics consists in appealing to ancient myths and legends, the female ideal, the genre of Greek tragedy, which evoked associations with the sublime and beautiful among the Elizabethans. Early works continue the ancient tradition of endowing suicide with significant attributes, correlating the time, method, and cause of suicide, placing the idea of suicide in the system of ancient values, which was still recognized by the Elizabethans. The inevitable influence of medieval and Renaissance mentalities leveled the ancient aesthetics of death. In "Lucrece" and *Titus Andronicus*, the tragedy is reduced by the accelerated action, the harshness of Lavinia's murder, the invisibility of her death amid a heap of corpses, Lucrece's tossing and doubts, the emotive meanings of fear and guilt, introduced by the categorical church prohibition on suicide, etc. Shakespeare's early creative works are opposed to the great tragedies which are full of Christian mentality and do not support antique values of the ideal death. They are antagonistic to suicide. Even the protagonists in *Antony and Cleopatra* are rather Elizabethans than Romans, which ruins the aesthetics of suicide and suppresses heroic pathos of the play. The greatest aesthetic failure is *Timon of Athens*. The analysis proves Veselovsky's statement that the aesthetic covers both the beautiful and the ugly, revealing that the same motif can convey certain value meanings in a new narrative, be it the aesthetics of the beautiful or ugly, tragic or heroic, sublime or low. The similarities and differences between the variants of the motif indicate the peculiarities of the creator's worldview.

**Keywords:** William Shakespeare, Aleksandr Veselovsky, motif of suicide, aesthetics, beautiful, ugly, tragic, heroic, elevated, "Lucrece", *Titus Andronicus*

**For citation:** Zelezinskaya, N.S. (2024) The aesthetic function of the motif of suicide in Shakespeare's early poetics. *Imagologiya i komparativistika – Imagology and Comparative Studies*. 21. pp. 52–74. (In Russian). doi: 10.17223/24099554/21/3

Мотив как образная повествовательная единица сюжета, закрепленная в традиции, имманентно обладает эстетическим потенциалом. Сопряжение конкретного сюжета и конкретного персонажа с ценностной системой происходит через мотив, способный бытовать в веках и тем связывающий отдельные повествования в единое целое, выявляя ценностные смыслы, актуальные для человечества / эпохи / национальности в их константности и эволюции. Об этом говорил А.Н. Веселовский в статье «Задачи исторической поэтики»: «Под эстетическим мы разумеем тот акт восприятия нами объектов внешнего мира, который посредствует между разбросанностью массовых впечатлений и тем аналитическим усвоением явлений, которое мы называем научным. В эстетическом акте мы отвлекаем из мира впечатлений звука и света внутренние образы предметов, их формы, цвета, типы, звуки, как отдельные от нас, отображающие предметный мир. Они отображают все это условно: предметы схватываются интенсивно со стороны, которая представляется нам типической; эта типическая черта дает ему известную цельность, как бы личность; вокруг этого центра собираются по смежности ряды ассоциаций» [1. С. 617]. Необыкновенная увлеченность Уильяма Шекспира мотивом самоубийства и тесная связь его творчества с широким рядом литературных источников дают нам богатый материал для рассмотрения эстетической функции данного мотива<sup>1</sup>.

Обращаясь к интересующему нас вопросу, мы в первую очередь должны учитывать жанровую специфику мотива самоубийства. Оправдывается ожидание мотива самоубийства в трагедиях, более того, как отметил в 1971 г. Л.Е. Пинский в концептуальной монографии «Шекспир: основные начала драматургии», «характернее всего для шекспировских развязок самоубийство героя и героини» [3. С. 112]<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> «Принципиальная правомерность такого подхода» доказана исследованием Л. Трегубова «Эстетика самоубийства» [2].

<sup>2</sup> Л.Е. Пинский указывает, что в трагедиях Шекспира герой *всегда* умирает, тогда как для классической трагедии смерть героя была *возможной* («Антигона», «Царь Эдип»), но *не обязательной*: «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

Во всех десяти трагедиях великого драматурга наличествует мотив самоубийства, семь протагонистов добровольно уходят из жизни. Жанровая специфика ограничивает бытование данного мотива в комедиях, однако не сводит его на нет. 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», «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец».

В «Венецианском купце» повешение как способ самоубийства упоминается четырежды, и каждый раз – как совет Шейлоку от других персонажей. Оно неизбежно отсылает зрителя к повесившемуся от стыда и позора Иуде, предавшему Христа. Вызывая мысли о позоре, стыде, презрении, эти ассоциации в XVI в. носили к тому же и антисемитский характер, что можно наблюдать также в «Мальтийском еврее» Кристофера Марло. Отрицательное отношение всех героев к ростовщику усиливает большое количество слов с негативными коннотациями (подчеркнуты):

O, be thou damn'd, inexecrable 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 [4; 4, 1, 128–138]<sup>1</sup>.

Оказавшись в комедийной художественной условности, самоубийство Шейлока не могло осуществиться, однако данный пример наглядно свидетельствует о возможности интересующего нас мотива

---

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» [3. С. 112].

<sup>1</sup> Первая цифра сноски указывает на номер источника в списке, вторая – на номер действия, третья – на номер явления, четвертая – на номера строк. При последующих цитациях первая цифра (указание на источник) опускается.

выполнять дидактическую, характерологическую и оценочную функции даже в этом жанре<sup>1</sup>. С эстетической точки зрения повешение вызвало самые неприятные ощущения у зрителей лишь при одном упоминании не только из-за библейской аллюзии, но и из-за ужасного вида погибшего таким образом человека.

Что касается трагедийных героев, задумавшихся о петле как средстве ухода из жизни, (хронологически) первой в этом ряду является Лавиния из «Тита Андроника». Будучи прекрасной дочерью благородного римлянина и военачальника Тита Андроника, она с первых сцен наделяется метафорой “virtue’s praise” [6; 1, 1, 171]. За поддержку на выборах царский сын Сатурнин просит у Андроника руки Лавинии, предлагая будущей супруге целый ряд лестных и возвеличивающих определений:

Lavinia will I make my impress,  
Rome’s royal mistress, mistress of my heart,  
And in the sacred Pantheon her espouse [1, 1, 244–246].

Чуть ниже новоизбранный император обращается к Титу “father of my life” [1, 1, 257]. Сыновья Таморы ассоциируют ее с чистотой, целомудрием (“chastity”) [2, 2, 124], а брат Тита Марк сочетает имя девушки с честью (“honour”). Но в следующий раз мы встречаем слова “honour” и “virtue” в пугающем контексте:

So Tamora.  
Upon her wit doth earthly honour wait,  
And virtue stoops and trembles at her frown [2, 1, 9–11].

Речь Арона противопоставляет Тамору чести и достоинству, и – поскольку эти метафоры «принадлежат» Лавинии – указывает на противостояние Таморы и Лавинии, темного и светлого, злого и доброго, готов и римлян, глухой лесной чащи и многочисленного блистательного города, преступления и справедливого суда. Поощряемые Таморой, именно Деметрий и Хирон, ее сыновья, ее воплощения, насилуют

---

<sup>1</sup> В данном случае мы придерживаемся самого широкого разделения произведений Шекспира, предпринятого еще первыми издателями собрания его сочинений. Однако не отрицаем логичности разделения блока комедий на собственно комедии и проблемные пьесы. Подробнее об этом см.: [5].

Лавинию в лесу, отрезают ей язык и руки, чтобы скрыть произошедшее от римлян.

В начале этой сцены, еще надеясь на спасение чести, Лавиния умоляет Тамору проявить милосердие и собственноручно убить ее кинжалом:

O Tamora, be called a gentle queen,  
And with thine own hands kill me in this place!  
For 'tis not life that I have begged so long;  
Poor I was slain when Bassianus died [2, 2, 168–171].  
'Tis present death I beg, and one thing more  
That womanhood denies my tongue to tell.  
O, keep me from their worse-than-killing lust,  
And tumble me into some loathsome pit  
Where never man's eye may behold my body.  
Do this, and be a charitable murderer [2, 2, 173–177].

Благодаря изящным оксюморонам в духе «Канцоны о смерти» Пандольфо Коленуччо (1444–1504) [7] смерть предстает спасением и наилучшим выходом из создавшейся ситуации. Чуть раньше в этой сцене возникает и образ кинжала (*poniard*) как оружия, поражающего Лавинию. Однако Тамора и ее сыновья не желают слушать ее мольбы и проклятья и отказывают ей в смерти, то есть в милосердии. Когда в третьей сцене второго акта появляются Лавиния и насильники, отрезавшие ей язык и руки, едва ли не первые произнесенные ими слова – пожелание несчастной убить себя. Однако ситуация самоубийства<sup>1</sup> уже иная: речь идет не о спасении чести и достоинства, а о бегстве от позора изнасилования. Поэтому кинжал сменяет веревка (повешение) как символ позора.

Этот образ, как мы говорили выше, имманентен елизаветинскому сознанию и пришел из библейского сюжета, однако он был популярен и в античной литературе. Софокл (ок. 496–406 до н.э.) часто обращается к мотиву самоубийства в своей драматургии («Царь Эдип», «Антигона», «Трахинянки»). Например, когда открылась правда Иокасты, царица

---

<sup>1</sup> «Сюжет произведения складывается не только из событий, но также из временных статических положений действующих лиц. Такие положения принято называть ситуациями» [8. С. 75–76]. Под ситуацией самоубийства мы будем понимать ситуацию, в которой герои решают дилемму жизни и смерти. Или иначе: положение героя, в котором он поставлен перед выбором между жизнью и смертью.

«в иступление горя» прибегает к помощи веревки. Самоубийство не происходит на глазах у зрителей, о нем сообщают, а мы видим уже бездыханный труп – безобразному акту не место на сцене [9. С. 50].

Уже у Еврипида петля не просто становится способом уйти от беславия, горя, позора, но и приобретает отрицательную аксиологическую значимость. В трагедии «Елена» упоминается самоубийство матери Елены Леды: «В петле вкусила Леда / Смерть за мое бесчестье», соединяя ассоциациями позор и бесчестье с веревкой и повешением [10. С. 75]. А несколько ниже к этим ассоциациям добавляется эстетика безобразного. Героиня, из-за которой разгорелась Троянская война, в ужасе осознает ее последствия и призывает смерть: «Нет, лучше смерть... Но только бы покраше / Всячей петли безобразен вид; / Рабам и тем позор! В мече, напротив, / Есть что-то благородное. К тому же / Одной минуты дело» [10. С. 79]. В ее словах точно отражены как оценочная, так и эстетическая функция двух орудий самоубийства.

Вернемся к шекспировской трагедии. Как только ситуация самоубийства меняется, появляется и слово “shame”, примеряя на Лавинию степень вины и ответственности, как на любую женщину того времени, подвергшуюся насилию. Собственно, лишь недавно человечество отказалось (не полностью) от идеи возлагать ответственность за изнасилование на женщину, ранее в западноевропейской культуре вина была очевидна по умолчанию. Но интересно, что в эпоху античности вина и наказание распределялись несколько иначе. Так, в любимых Шекспиром «Метаморфозах» читаем, как Юпитер в Аркадии воспылал страстью к нанокринской девушке-охотнице, которая не занималась «чесанием шерсти для тканей. / Разнообразить своей не умела прически. / Одежду / Пряжка держала на ней, а волосы – белая повязь» [11, строки 411–413]. Описание показывает безыскусность, «природность», натуральность ее красоты, столь ценимую греками, а также и то, что девушка не искала мужского внимания и своими ухищрениями не стремилась искутить бога. Юпитер принял облик покровительницы охоты Дианы и тем вошел в доверие к красавице: «Деву / Стиснул в объятиях он, он и себя объявил не безвинно. / Сопrotивляясь, она – насколько женщина может / С ним вступает в борьбу, но Юпитера дева какая / (Если бы видела ты, о Сатурния, ты бы смягчилась!) / Может осилить и кто из богов? Победитель Юпитер /

Взмыл в небеса. Опостылел ей лес – достоверный свидетель, – / Чуть не забыла она, удаляясь оттуда, колчан свой / Взять и стрелы, и лук, на ветку повешенный рядом» [430–439]. Из этого отрывка ясно, что в поведении девушки не было «состава преступления», что автор не считает, будто возможно было избежать насилия. Когда девушка осмелилась приблизиться к Диане и ее наперсницам и вместе с ними пойти к источнику, но «Как преступленья – увы! – лицом ей не выказать трудно! / Очи едва подняла, пошла, но не рядом с богиней, / Как то бывало: теперь из целого строя не первой. / Молча идет и свое выдает поруганье румянцем. / Девой когда б не была, могла бы по тысяче знаков / Видеть Диана вину; говорят, и увидели нимфы!» [447–452]. Вина здесь предстает следствием случившегося, она не принимает в расчет степень участия девушки в потере девственности. Сегодняшний автор выражал бы своей героине сочувствие и жалость, но Овидий выражает установки другого менталитета, и оттого еще ужаснее кажется современному читателю реакция окружающих: Диана заставляет несчастную раздеться у источника и, когда «наготовю был грех обнаружен» [462], изгоняет ее.

Реакция Юноны не только не выражает человеколюбия, женской солидарности или милосердия, но обнаруживает удивительную несправедливость: признавая «Юпитера мерзость» [473], богиня «свирепо» называет девушку беспутной и наглой, упрекает за нанесенную ей, Юноне, обиду тем, что родила от Юпитера сына, и решает лишить девушку высшей греческой ценности, ценимой и римлянами, – красоты. «Молвила так и, схватив за волосы, тотчас же наземь / Кинула навзничь ее. Простирала молившая руки, – / Начали руки ее вдруг черной щетиниться шерстью, / Кисти скривились, персты изогнулись в звериные когти» [476–479]. Девушка превращена в медведицу, и лишь вмешательство Юпитера не позволило ее сыну убить мать в животном облике. Этот эпизод [409–507]<sup>1</sup> показывает, что вина в античном менталитете вытекала не из степени соучастия или сознательности содеянного, но из самого факта, а следовательно, наказание (возмездие) должно было наступить в любом случае. Инкорпорированность

---

<sup>1</sup> Как и многие другие эпизоды в «Метаморфозах» и античной литературе в целом. Ярким примером являются судьбы Эдипа и Иокасты, которые должны нести наказание за то, что совершили по неведению.

мотивов вины и наказания во *все* овидиевские метаморфозы подчеркивал Г.В.Ф. Гегель [12. С. 103–105, 159–165].

В эпоху Средневековья вина переходит из области объективного в субъективное. Она становится личной, предполагая обвинение, защиту, интерпретацию – открывая широкое поле для разночтения. Прекрасный пример такой новой интерпретации являют размышления Августина Блаженного о судьбе Лукреции, ее вовлеченности в изнасилование и грехе самоубийства: “*Quid dicemus? Adultera haec an casta iudicanda est? Quis in hac controuersia laborandum putauerit? Egregie quidam ex hoc ueraciterque declamans ait: “Mirabile dictu, duo fuerunt et adulterium unus admisit”. Splendide atque uerissime. Intuens enim in duorum corporum commixtione unius inquinatissimam cupiditatem, alterius castissimam uoluntatem, et non quid coniunctione membrorum, sed quid animorum diuersitate ageretur adtendens: “Duo, inquit, fuerunt, et adulterium unus admisit”* [13. I, 19]. Естественно, начав с такого тезиса, Августин дальше предполагает вину Лукреции в том, что она получила наслаждение от прелюбодеяния и, мучимая за это совестью, убила себя: “*Quid si enim (quod ipsa tantummodo nosse poterat) quamuis iuueni uiolenter inruenti etiam sua libidine inlecta consensit idque in se puniens ita doluit, ut morte putaret expiandum?*” [13. I, 19] Далее от примера Лукреции Августин переходит к другим женщинам, оказавшимся в подобной ситуации, поскольку цель его первоначальная и благая – отговорить христианок от самоубийства после изнасилования (поведения, закрепленного практикой веков). “*Neque enim frustra in sanctis canonicis libris nusquam nobis diuinitus praeceptum permissumue reperiri potest, ut uel ipsius adipiscendae immortalitatis uel ullius cauendi carendiue mali causa nobismet ipsis necem inferamus*” [I, 20]. Наставления Августина распатали связь между изнасилованием и самоубийством, однако не оборвали ее. Персонализация вины, перенос внимания с насильника на жертву тем более не способствовали отказу от добровольной смерти. Это показывают как социологические исследования [14], так и художественные произведения, в том числе шекспировские «Лукреция» и «Тит Андроник».

Теперь мы понимаем, почему в этой трагедии идея суицида логически вытекает из создавшейся ситуации. В речи насильников, носителей основного зла в трагедии, самоубийство заявлено безапелляционно: “*And ‘twere my cause, I should go hang myself*” – заявляет Хирон,

ему вторит Деметрий: “If thou hadst hands to help thee knit the cord” [2, 3, 9–10]. Тем значимее речь дяди – первого родственника, увидевшего Лавинию. Очищение жертвы от подразумеваемых вины и позора становится основной функцией этой действительно длинной речи в 46 строк, не сообщающей нам абсолютно ничего нового, то есть не продвигающей сюжет, но лишь выражающей эмоции положительного героя, его оценку изнасилованной Лавинии и ее судьбы. Марк первоначально описывает ее поведение как поведение стыда (“thy cheeks look red”, “sorrow concealed”, “niece flies away so fast”, etc. [3, 1]), но затем успокаивает девушку, призывает не уходить, но поплакать с ним о своей участи. Далее ни отец, ни дядя, ни брат уже не заговаривают о позоре, но страдают с Лавинией, льют с нею слезы, описывают ее как “sweet”, “tender”, “poor”, “gentle”, “dearer than my soul” [3, 1]. Не идея позора, а мысль о бессмысленности жизни и бесконечных страданиях в ней заставляют Тита Андроника пожелать Лавинии совершить самоубийство:

Thou map of woe, that thus dost talk in signs,  
When thy poor heart beats with outrageous beating,  
Thou canst not strike it thus to make it still.  
Wound it with sighing, girl, kill it with groans,  
Or get some little knife between thy teeth,  
And just against thy heart make thou a hole,  
That all the tears that thy poor eyes let fall  
May run into that sink, and, soaking in,  
Drown the lamenting fool in sea-salt tears [3, 2, 12–20].

Мотив позора отсутствует в этой сцене, ведь Тит апеллирует к благородному холодному оружию как средству избавиться от несчастной жизни. Интересна небольшая дискуссия между дядей и отцом. Марк возмущается тем, что Тит предлагает дочери наложить на себя руки, но Тит цепляется за слово «руки», деметафоризирует слова брата и переводит разговор на несчастное безрукое положение Лавинии, словно стыдясь своей предыдущей речи. Испытывает он стыд и за то, что не может спасти дочь, но может лишь пытаться понять ее и здесь переходит на любимую Шекспиром метафору шифра (*cinder*), к которой много обращались шекспироведы в конце XX – начале XXI в. ввиду синонимичности текста и истории для постмодернистского сознания. Не менее интересно взглянуть сквозь постмодернистскую

оптику и на оппозицию неплодотворной риторичности героев и говорящего слова книги, которой без языка удается поведать правду о произошедшем с Лавинией [15], войдя при этом в метафорические отношения с дискурсом главной героини – девушки без языка.

Раскрыть правду Лавиния сумела с помощью «Метаморфоз» Овидия. В них она показала родным историю Филомелы, которую изнасиловал в лесу Терей, отрезав ей язык и руки. Впрочем, зритель (и читатель) увидел параллель между судьбами двух женщин раньше. Так, имя Терей уже упоминалось во втором акте и дважды в начале третьего, да и пространство леса выбрано Шекспиром, мы считаем, не без намека. Как всегда у Шекспира, метафоры, переплетаясь, образуют сеть подсказок и предвосхищений (прием, свойственный и древнеримской драме, в частности, хорошо знакомый Шекспиру по трагедии Сенеки).

Такая же сеть аллюзий связывает трагедию «Тит Андроник» с сюжетом о Лукреции и, соответственно, собственной шекспировской поэмой «Лукреция», написанной в те же годы [16]<sup>1</sup>. Это и прямые упоминания знаменитой римской матроны, чья трагедия и самоубийство сподвигли мстящих римлян на изменение государственного строя. Первое упоминание встречается в речи Арона: “Lucrece was not more chaste / Than this Lavinia” [6; 2, 2, 109–110]. Мавр увещевает сыновей

---

<sup>1</sup> Оба произведения были зарегистрированы в один год: «Тит Андроник» 6 февраля, «Обесчещенная Лукреция» – 9 мая 1594 г. (см., напр.: [17]). И если с поэмой все ясно, поскольку первенцем была «Венера и Адонис» 1593 г. и написанию обеих способствовало отсутствие театральной деятельности во время чумы, то с датой трагедии шекспироведы пока не могут определиться. Самое позднее, естественно, – 1594 г. Но архаичная поэтика этой пьесы позволяет заявить ее самым первым творением драматурга, то есть к 1589 г. [18. С. 142–149]. В любом случае очевидно, что во время работы над «Титом Андроником» Шекспир держал в голове популярный римский сюжет, возможно, включив уже его в свои творческие планы. Все исследователи рассматривают «Лукрецию» как своеобразную палинодию к «Венере и Адонису», но не менее продуктивно увидеть взаимоотношение и взаимоотталкивание «Лукреции» и «Тита Андроника» и, в принципе, говорить об общих чертах этих трех произведений, по крайней мере в мотивном, стилистическом и интертекстуальном ключах. Отдельно отметим: поэма в разных изданиях носила разные названия: *The Ravishment of Lucrece*, *Lucrece*, *The Rape of Lucrece*. Мы называем ее «Лукрецией» согласно арденовскому изданию, по которому цитируем текст.

Таморы именем Лукреции, стремясь выйти за рамки порочных определений позора и стыда и убедить их в праве на дочь Тита Андроника, победителя готов, пленителя их матери, косвенного убийцы их брата. Второй раз имя Лукреции упоминается в разговоре Тита Андроника, Марка и Луция Младшего в сцене выяснения случившегося с Лавинией через овидиевский текст о Филомеле.

What would she find? Lavinia, shall I read?  
This is the tragic tale of Philomel,  
And treats of Tereus' treason and his rape –  
And rape, I fear, was root of thy annoy [4, 1, 146–49].  
Lavinia, wert thou thus surprised, sweet girl,  
Ravished and wronged as Philomela was,  
Forced in the ruthless, vast and gloomy woods?  
[Lavinia nods.] See, see!  
Ay, such a place there is where we did hunt –  
O, had we never, never hunted there! –  
Patterned by that the poet here describes,  
By nature made for murders and for rapes [51–58].  
Give signs, sweet girl – for here are none but friends –  
What Roman lord it was durst do the deed.  
Or slunk not Saturnine, as Tarquin erst,  
That left the camp to sin in Lucrece' bed? [61–64]

Так двойные реминисценции объединяют трех героинь с одинаковой судьбой: Лавинию, Филомелу, Лукрецию. Реминисценции не только помогают героине объясниться с родными, то есть играют сюжетогенную роль, но и выполняют характерологическую функцию (ставят Лавинию Шекспира в один ряд с трагическими и несчастными, но гордыми и добродетельными античными героинями). На первый план выходит и эстетическая функция: «параллельные» повествования помогают извлечь «из мира впечатлений» внутренние образы, то есть за частным случаем увидеть парадигму.

Один из параметров этой парадигмы вскрывается тут же: Марк призывает родственников на коленях поклясться отомстить за поруганную Лавинию, подражая аналогичной сцене клятвы Брута мстить Тарквиниям за оскорбленный Рим: “My lord, kneel down with me; Lavinia, kneel; / And kneel, sweet boy, the Roman Hector's hope, [They kneel.] And swear with me – as, with the woful fere / And father of that chaste dishonour'd dame, / Lord Junius Brutus sware for Lucrece' rape – /

That we will prosecute by good advice / Mortal revenge upon these traitorous Goths, /And see their blood, or die with this reproach” [б. 4, 2, 87–94].

Месть Тита страшна, она отсылает читателя (зрителя) к мести овидиевской Прокны, а также к мести Атрея в драме Сенеки «Фиест», но с одной значимой разницей: убив не невинных детей, но насильников дочери, он преподнес их запеченные в пироге останки Таморе. Это отличие вновь показывает, что у каждого мотива есть свои варианты, зависящие в художественной условности от воли героя, а в объективной реальности – от культурно-исторического контекста и мировоззрения автора. Для елизаветинского зрителя человеческое мясо в пироге уже и так было на грани эстетически допустимого – кровавые раздражения Сенеке вскоре сошли со сцены.

Синонимичным в значительной степени по отношению к сюжетам Лавинии–Лукреции–Филомелы представляется нам и сюжет о Вергинии. По свидетельству Тита Ливия, римский центурион Вергиний, осознав угрозу чести дочери, заколол ее в зале суда [19. III. 48].

Сопоставление этого повествования с уже упомянутыми можно осуществить на нескольких уровнях. В сюжетном отношении мотив самоубийства заменяется на мотив убийства из той же танатологической группы, но другие мотивы остаются на месте: неминуемая угроза чести перед смертью девушки и месть (восстание возмущенного Рима) после нее. В повествовании о Вергинии добавляется мотив несправедного суда, которому в трагедии «Тит Андроник» соответствует мотив заговора, а в поэме «Лукреция» – мотив похвальбы мужа. Отсюда мы выводим одинаковую сюжетогенную роль мотивов убийства и самоубийства.

Однако с эстетической и характерологической точек зрения эти мотивы сильно отличаются, кардинально меняя образ героини в рассматриваемых нами повествованиях: пассивность либо активность в рамках дихотомии убийство / самоубийство актуализирует либо нивелирует ценностные смыслы жертвования, героизма, самоидентификации, очищения, спасения и объективизации женщины.

Анализируя сходные сюжеты, отметим, что важным аспектом при выборе варианта мотива является момент (время) смерти героини: если смерть происходит до изнасилования, то речь идет о спасении невинности, чести и достоинства (автор использует лексемы ‘*chaste*’,

'virtue', 'honour'), а если после – то о бегстве от позора, стыда, необходимости очищения через смерть ('shame', 'stain', 'blot', 'dishonor'). Таким образом, вырисовываются две парадигмы, противопоставленные друг другу эстетически и аксиологически: петля означает спасение от позора, меч либо кинжал – спасение чести, освобождение. Именно об освобождении (от рабства и поругания) говорит Вергиний, закалывая дочь: "hoc te uno quo possum" ait, "modo, filia, in libertatem uindico" [19; III. 48, 5, 3–4].

Из вышесказанного следует еще один – возможно, самый важный – вывод: (изнасилованная) героиня должна умереть. Лукреция умирает от своей руки, Филомена превращена богами в птицу (накладывается мотив мести), но смерть есть метаморфоза, а метаморфоза есть смерть. Вергинию убивает отец. А что же Лавиния? Без рук она не может повеситься, без языка не может просить о смерти. Трагедия же должна следовать своим законам: в развязке «Тита Андроника» про-тагонист, словно Вергиний, убивает несчастную дочь. Неудивительно и в этом накале страстей обращение к легенде:

An if your highness knew my heart, you were.  
My lord the emperor, resolve me this:  
Was it well done of rash Virginius  
To slay his daughter with his own right hand,  
Because she was enforced, stained and deflowered?  
SATURNINUS  
It was, Andronicus.  
TITUS ANDRONICUS  
Your reason, mighty lord?  
SATURNINUS  
Because the girl should not survive her shame,  
And by her presence still renew his sorrows.  
TITUS ANDRONICUS  
A reason mighty, strong, and effectual;  
A pattern, precedent, and lively warrant  
For me, most wretched, to perform the like.  
[Unveils Lavinia.]  
Die, die, Lavinia, and thy shame with thee,  
And with thy shame thy father's sorrow die.  
[He kills her.]  
SATURNINUS  
What hast thou done, unnatural and unkind?

TITUS ANDRONICUS

Killed her for whom my tears have made me blind.

I am as woeful as Virginius was,

And have a thousand times more cause than he

To do this outrage, and it now is done [6; 5, 3, 34–51].

Кстати, история Вергиния подана Шекспиром неточно: в речи Тита Вергиния предстает уже изнасилованной, словно две истории – легендарная и собственная – смыкаются в его сознании. Несомненно, это наблюдение возможно сделать только благодаря долгому бытованию сюжета и знакомству с ним зрителя.

Лавиния должна умереть – только смерть девушки позволяет Сатурнину перейти к вопросу “What, was she ravished? Tell who did the deed” [6; 5, 3, 52], а Титу дает возможность открыть правду, вернее, освящает кровью жертвы претензию Тита на правду (без жертвы это было бы «твое слово против моего»). Это зеркальное отображение событий, последовавших за смертью Лукреции: вмешательство Брута – возмущение народа – изменение государственного строя. Таким образом, смерть Лавинии необходима в сюжетогенном плане.

Далее, в мотивировке ее смерти есть явный перенос внимания с дочери на отца: она должна умереть и сама по себе (потому что является воплощением порчи и стыда), и ввиду того, что отец безмерно страдает из-за ее позора (и на его чести также пятно). Подобный перенос внимания есть и в поэме «Лукреция», где над телом умершей сразу начинается спор между отцом и мужем, кому же оно принадлежит (и про запятнанную честь упоминает сама героиня). Объективация женщины как в контексте античного права, так и с точки зрения роли женщины в елизаветинском обществе не может нас удивлять. После смерти ее даже не оплакивают: впечатляет сцена трагедии, где на мертвом теле Тита рыдают Марк, Луций и Луций Младший, а труп Лавинии, надо полагать, просто лежит рядом.

Роль Лавинии на этом не заканчивается. Нас не должна удивлять способность умершего играть какую-либо роль, потому что уже задолго до этого, возможно, с момента изнасилования, а возможно, и с самого начала пьесы (вспомним, как Тит не считается с ее мнением при перемене жениха) Лавиния перестает быть индивидуумом и превращается в вещь. Следовательно, можно утверждать, что степень индивидуальной идентичности героини стремится к нулю, а значима

только ее социальная роль. В качестве поруганной сыновьями императрицы дочери высокопоставленного гражданина Рима она взывает к действию, и потому, как в случаях Лукреции и Вергинии, ее мертвое тело становится заявкой на месть, на государственный переворот, на восстановление справедливости. Лавиния есть снова жертва, принесенная Риму. Таким образом, ее личная судьба видится Шекспиру как трагичная, но не значимая сама по себе, а только в общегражданском дискурсе, что отвечает и античному мировоззрению, и елизаветинскому, единодушным в данном вопросе.

Так, в своей первой трагедии Уильям Шекспир филигранно смешивает четыре нарратива – Лавинии, Филомелы, Лукреции, Вергинии. Он следует логике античных авторов, предвосхищает мифологическими сюжетами собственные решения, вводит множество реминисценций и цитат и – превращает старую легенду в новую художественную реальность. То же самое справедливо и для поэмы «Лукреция» [20] и может быть отмечено как особенности ранней поэтики английского драматурга.

Основной функцией соединения сюжетов становится эстетическая. Осознавая, что «чем далее образ или ассоциация образов удерживается в предании человечества, тем более мы вправе заключить об их эстетичности» [1. С. 618], мы сопологаем четыре повествования и выводим типическое, отвлеченное от конкретных персонажей или их прототипов. Четыре нарратива сливаются в один, дополняя и объясняя друг друга. Помещая ренессансную историю в определенную античную парадигму, Уильям Шекспир наделяет мотивику трагедии, и в первую очередь мотивы вины и самоубийства, отчетливыми эстетическими и аксиологическими ориентирами.

Интерпретация образов осуществляется не только за счет общности аллюзивных мотивов, но и благодаря их различиям. Что касается различий между нарративами, то даже неискушенный читатель / зритель понимает, что эстетически «Тит Андроник» склонен к изображению безобразного, тогда как поэма «Лукреция» – возвышенного и прекрасного. Мы считаем, что в значительной степени этому способствует выбор мотива самоубийства как одного из ведущих мотивов трагедии и поэмы и особенности его художественного воплощения. Его эстетическая нагрузка реализуется с помощью ряда оппозиций:

– В поэме демонстрируется связь достойной смерти от благородного оружия с защитой чести и имени, в трагедии убийство осу-

шествлено с целью смыть позор, более ранний мотив самоубийства Лавинии связан с повешением и позором. Данную парадигму античных самоубийств выявляет также Антон Ванн Хофф [21].

– Эстетически идеальное самоубийство Лукреции осуществлено после длительных размышлений и тщательной подготовки в кругу друзей и родных с помощью благородного оружия. В момент смерти Лукреция прекрасна. Лавиния не ожидает смерти; убийство Лавинии спонтанно, жестоко, безобразно, что подчеркнуто снятием вуали с изуродованной Лавинии.

– Самоубийство Лукреции активно – Лавиния пассивна в своей насильственной смерти.

– Мнение Лавинии неважно – голос Лукреции слышен в момент самоубийства.

– Лавиния оперирует нулевой индивидуальной идентификацией – акт самоубийства Лукреции является одновременно и актом ее самоидентификации.

– Лавиния предстает слабой – Лукреция, опять же благодаря своему решению, – достаточно целеустремленной и решительной.

– Лавинию никто не оплакивает в момент смерти, ведь для всех она умерла в момент изнасилования и была тогда оплакана родными сполна. В поэме Лукреция удостаивается сцены прощания, прощения и обета мести, вызванного ее (!) словами.

Однако чрезвычайно важно осознать, что до идеала римской матроны Ливия или Овидия шекспировская Лукреция не дотягивает. Все выделенные нами оппозиции выглядят в античных источниках (Тит Ливий «История Рима» и Овидий «Фасты» и «Метаморфозы») гораздо отчетливее. Английский драматург не описывает заботу героини о том, как она выглядит в момент падения, не дает ей возможности самой назвать имя насильника и вкладывает в ее уста сотни строк риторических сомнений – бремя не только христианского страха перед смертью, но и страха погибели души. Имагологическое объяснение здесь кажется наиболее плодотворным: чуждые христианскому сознанию античные сюжеты и образы не могут быть воссозданы даже гением. Инкорпорированные в сознание елизаветинца догматы о добродетели, грехе, вине и наказании размывают семантику героического, создают «двойное дно» ведущих мотивов, уведут автора и зрителя в глубину собственного опыта, то есть делают все то, за что мы

восторгаемся Шекспиром более четырех веков. «Что он Гекубе, что ему Гекуба» – это все о том же, о искусстве историю римской матроны сделать историей христианской души – персонального греха и спасения. Истинное мастерство елизаветинских драматургов состояло в удержании баланса, одним из средств сохранения которого становится описанная выше сложная система реминисценций.

Несомненно, само решение о добровольной смерти привносит в поэму высокую ноту: одно дело планировать убийство, совсем другое – привести в действие благородную максиму “*Mori licet cui vivere non placet*” [22. С. 117]. Но это решение означает также последовать примеру Брута, Кассия, Сократа или женским идеальным образцам – Порции, Арии. Оба произведения – «Лукреция» и «Тит Андроник» – разделяют не только аллюзию на изнасилованную в лесу Филомелу, но и сравнение с обезумевшей от горя Гекубой<sup>1</sup>. Эта античная фигура упомянута традиционно – как воплощение чрезмерного женского горя [б. 4, 1, 16–21; 16. 1485–1495]. Образ Гекубы связан с богиней мрака Гекатой, кроме того, согласно Еврипиду, троянская царица бросилась в море, обернувшись собакой, однако в шекспировских произведениях этот эпизод не упоминается, оставаясь намеком на схожий финал трех женщин (Гекубы, Лавинии, Лукреции).

В обоих текстах упоминается еще одно знаменитое античное самоубийство – Аякса [б. 1, 1, 384–386; 16. 1394]. Эти неразвернутые аллюзии выполняют эстетическую функцию: придают шекспировским образам пафос возвышенного, усиливают трагичность за счет «идеальности» самой Гекубы и каноничности ее горя. То есть функция аллюзии – поднять шекспировские тексты до уровня греческой трагедии.

Таким образом, эстетическая функция мотива самоубийства в поэтике ранних произведений Шекспира заключается в апелляции к античным мифам и легендам, образцам античного женского идеала, жанру античной трагедии, которые вызывали в сознании елизаветинцев возвышенные чувства, ориентировали на героическое и идеальное. Раннее творчество Шекспира продолжает античную традицию

---

<sup>1</sup> “The Hecuba was one of the first Greek plays translated by the French humanist Lazare de Baif, while Erasmus put it into Latin, and the Venetian Luigi Dolce published an Italian version” [23. P. XVI].

значимости атрибутики самоубийства, сопоставляя причину, способ и время добровольной смерти, моделируя таким образом определенную ситуацию самоубийства и помещая ее в античную систему эстетических и аксиологических ценностей, еще полностью осознаваемую англичанами конца XVI в. Яркими примерами могут служить ситуации самоубийства в проблемной пьесе «Венецианский купец», трагедии «Тит Андроник» и поэме «Лукреция». Наш анализ способов и причин самоубийства в ранних комедии, трагедии и поэме наглядно демонстрирует мысль А.Н. Веселовского о том, что «эстетическое обнимает, и красивое, и безобразное» (пунктуация автора. – Н.З.) [1. С. 617] и выявляет способность мотива передавать определенные ценностные смыслы каждому новому повествованию и эстетически ориентировать зрителя и читателя.

Однако неизбежное влияние средневекового и ренессансного менталитетов, накладываясь на античные идеалы, снижало эстетику возвышенного и прекрасного в жизни и литературе. Мы полностью согласны с Алланом Уорреном Фридманом, заметившим, что “The ideal text of ideal dying, the *ars moriendi* can be written and performed only in a world with sufficient time and attention for ritual endings” [24. P. 47]. К сожалению, мир этот безвозвратно ушел. В трагедии «Тит Андроник» и поэме «Лукреция» трагический пафос и эстетика снижаются за счет:

– неожиданности и резкости убийства Лавинии. Сходство ситуаций *Виргиния* и *Тита Андроника* подсказывает нам это драматическое решение, но нагромождение убийств делает смерть Лавинии не трагической и тем более не героической, а рядовой. Эта одна смерть из многих в трагедии. В ней есть субъективная (внутренняя) обусловленность (избавление девушки и отца от стыда), но мало внешней: никто не проносит труп по городу, никто не призывает к восстанию ее именем (и без Лавинии хватает жертв);

– ухода от понимания смерти героини как жертвы: в трагедии «знаменем революции» становится Тит, а в поэме налицо перенос акцента с гражданского на личное;

– абсолютного запрета суицидальных действий церковью, в результате чего концепт самоубийства вообрал в себя значения преступления, греха, личной вины, нарушения, богоотступничества. Тут необходимо разделять запрет самоубийства *Августином Блаженным* в «Граде Божиим» и *Платоном* в «Законах». Если последний и

запрещал самоубийство как покушение на принадлежащую богам жизнь, то все же не вводил обязательного наказания в виде ада и вечных мук, а преподносил эту идею как логическое суждение, нарушать которое неверно;

– внедрения в текст эмотивных смыслов христианского страха за бессмертие души, не сочетающегося, естественно, с прекрасным и возвышенным;

– сомнений и метаний героини, снижающих трагический пафос самоубийства за счет неуверенности в его неизбежности;

– ускорения действия, нагромождения смертей под влиянием темпа реальной жизни (в дальнейшем динамизм жизни, как нам кажется, сыграет роковую роль в эстетике реальных самоубийств и литературного мотива самоубийства).

Отдельно хотелось бы отметить нерелевантность вышеизложенных соображений для зрелого и позднего творчества драматурга. Великие трагедии воплощают собой победу христианского мировоззрения даже при наличии отсылок к античности и античной эстетике, торжество своего, национального над осознанно заимствованным. Их величие и определяется в значительной степени новообретенной цельностью, основанной уже не на античных ценностях, а на религиозных, национальных, специфически ренессансных. Трагедия «Антоний и Клеопатра» при ближайшем рассмотрении интересна как раз антагонизмом античного и ренессансного, умело спрятанного в знакомом сюжете [25, 26]. А вот «Тимон Афинский», на наш взгляд, – неубедительное возвращение к прежней античной парадигме, где вопреки античным идеалам для смерти главного героя трагедии избирается петля [27]. Это нарушает эстетику, а вслед за нею героический пафос, образ героя и зрительское (читательское) восприятие.

#### Список источников

1. *Веселовский А.Н.* Задачи исторической поэтики // Веселовский А.Н. Избранное: на пути к исторической поэтике. М. : Автокнига, 2010. С. 617–618.

2. *Трегубов Л., Вагин Ю.* Эстетика самоубийства. Пермь : Капик, 1993. 268 с.

3. *Пинский Л.Е.* Шекспир: основные начала драматургии. М. : Худож. лит., 1971. 602 с.

4. *Shakespeare W.* The Merchant of Venice // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 831–858.

5. Шайтанов И.О. Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Шайтанов И.О. Компаративистика и / или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики. М. : РГГУ, 2010. С. 185–216.
6. *Shakespeare W.* Titus Andronicus // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 1125–1152.
7. *Collenuccio P.* Pandulphi Collenucii Pisarenensis apologi iiii. Contributor Ludovico degli Arrighi. Publisher Per Ludouicum Henricum Vicentinum, 1526. 112 p.
8. *Томашевский Б.В.* Поэтика : краткий обзор. М. : Аспект Пресс, 1996. 336 с.
9. *Софокл.* Эдип-царь; Эдип в Колоне; Антигона : трагедии. Калининград : Янтарный сказ, 2002. 381 с.
10. *Еврипид.* Елена // Еврипид. Трагедии : в 2 т. М. : Ладомир, 1999. Т. 2. С. 66–146.
11. *Овидий.* Метаморфозы. М. : Слово, 2004. 584 с.
12. *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика. М. : Искусство, 1969. Т. 2. 326 с.
13. *Augustin (saint).* De Civitate Dei. Nabu Press, 2011. 880 p.
14. *Andrew D.* Debate: The Secularization of Suicide in England, 1660–1800 // Past and Present. 1988. № 119. P. 158–170.
15. *Enterline L.* The rape of Lucrece // The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare. Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture. Cambridge University Press, 2004. Vol. 35. P. 152–198.
16. *Shakespeare W.* Lucrece // The Arden Shakespeare Complete Works. Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 63–82.
17. *Schoenbaum S.* William Shakespeare: A Compact Documentary Life. New York : Oxford University Press, 1977. 376 p.
18. *Шайтанов И.О.* Шекспир. М. : Молодая гвардия, 2013. 474 с.
19. *LiviusTitus.* Ab urbe condita. Oxford : Oxford University Press, 1914. Book I. Ch. 57–59. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0160%3Abook%3D1%3Achapter%3D58>
20. *Зелезинская Н.С.* Шекспировская Лукреция в контексте европейской традиции // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3 (19). С. 117–128.
21. *Hooff A.J.L. van.* From Autothanasia to Suicide: Selfkilling in Classical Antiquity. New York : Routledge, 2001. 306 p.
22. *Кони А.* Самоубийство в законе и жизни // Суицидология: прошлое и настоящее : проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. М. : Когито-Центр, 2001. С. 113–138.
23. *Hadley W.S.* Introduction // The Hecuba of Euripides. Cambridge : Cambridge University Press, 2011. P. IX–XX.
24. *Friedman A.W.* The ars moriendi // Friedman A.W. Fictional Death and Modernist Enterprise. Cambridge : Cambridge University Press, 1979. P. 47–71.
25. *Зелезинская Н.С.* Шекспировский Антоний – бог в жизни и смерти // Вопросы германской филологии и методические инновации в обучении и воспитании : материалы X Республ. науч. конф. 20 марта 2005 г. Брест : БГУ, 2006. С. 94–99.

26. Шаталова Н.А. «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира, проблемы поэтики : дис. ... канд. филол. Наук : 10.01.05. М., 2000. 149 с.

27. *Shakespeare W. Timon of Athens // The Arden Shakespeare Complete Works.* Bloomsbury : Arden Shakespeare, 2017. P. 1097–1124.

### References

1. Veselovskiy, A.N. (2010) *Izbrannoe: Na puti k istoricheskoy poetike* [Selected Works: On the Way to Historical Poetics]. Moscow: Avtokniga. pp. 617– 618.

2. Tregubov, L. & Vagin, Yu. (1993) *Estetika samoubiystva* [Aesthetics of Suicide]. Perm: Kapik.

3. Pinskiy, L.E. (1971) *Shekspir: Osnovnye nachala dramaturgii* [Shakespeare: Basic Principles of Dramaturgy]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

4. Shakespeare, W. (2017a) *The Arden Shakespeare Complete Works.* Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 831–858.

5. Shaytanov, I.O. (2010) *Komparativistika i/ili poetika. Angliyskie syuzhety glazami istoricheskoy poetiki* [Comparative Studies and/or Poetics. English Plots Through the Eyes of Historical Poetics]. Moscow: RSUH. pp. 185–216.

6. Shakespeare, W. (2017b) *The Arden Shakespeare Complete Works.* Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 1125–1152.

7. Collenuccio, P. (1526) *Pandulphi Collenucii Pisarenensis apologi iiii.* Per Ludouicum Henricum Vicentinum.

8. Tomashevskiy, B.V. (1996) *Poetika: kratkiy obzor* [Poetics: A brief overview]. Moscow: Aspekt Press.

9. Sophocles. (2002) *Edip-tsar'; Edip v Kolone; Antigona: Tragedii* [Oedipus the King; Oedipus at Colonus; Antigone: Tragedies]. Translated from Ancient Greek. Kaliningrad: Yantarnyy skaz.

10. Euripides. (1999) *Tragedii: v 2 t.* [Tragedies: in 2 volumes]. Vol. 2. Translated from Ancient Greek. Moscow: Lodomir. pp. 66–146.

11. Ovid. (2004) *Metamorfozy* [Metamorphoses]. Translated from Ancient Greek. Moscow: Slovo.

12. Hegel, G.W.F. (1969) *Estetika* [Aesthetics]. Vol. 2. Translated from German. Moscow: Iskusstvo.

13. St. Augustin. (2011) *De Civitate Dei.* Nabu Press.

14. Andrew, D. (1988) Debate: The Secularization of Suicide in England, 1660–1800. *Past and Present.* 119. pp. 158–170.

15. Enterline, L. (2004) *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare.* Cambridge University Press. pp. 152–198.

16. Shakespeare, W. (2017c) *The Arden Shakespeare Complete Works.* Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 63–82.

17. Schoenbaum, S. (1977) *William Shakespeare: A Compact Documentary Life.* New York: Oxford University Press.

18. Shaytanov, I.O. (2013) *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaya gvardiya.

19. Livius Titus. (1914) *Ab urbe condita*. Vol. 1. Oxford: Oxford University Press. pp. 57–59. [Online] Available from: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0160%3Abook%3D1%3Achapter%3D58>

20. Zelezinskaya, N.S. (2012) Shekspirovskaya Lukretsiya v kontekste evropeyskoy traditsii [Shakespeare's Lucrece in the context of European tradition]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*. 3 (19). pp. 117–128.

21. Hooff, A.J.L. van (2001) *From Autothanasia to Suicide: Selfkilling in Classical Antiquity*. New York: Routledge.

22. Koni, A. (2001) Samoubiystvo v zakone i zhizni [Suicide in law and life]. In: Mokhovikov, A.N. (ed.) *Suitsidologiya: proshloe i nastoyashchee: Problema samoubiystva v trudakh filozofov, sotsiologov, psikhoterapevtov i v khudozhestvennykh tekstakh* [Suicidology: past and present: The problem of suicide in the works of philosophers, sociologists, psychotherapists and in literary texts]. Moscow: Kogito-Tsentr. pp. 113–138.

23. Hadley, W.S. (2011) Introduction. In: Euripides. *The Hecuba of Euripides*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. IX–XX.

24. Friedman, A.W. (1979) *Fictional Death and Modernist Enterprise*. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 47–71.

25. Zelezinskaya, N.S. (2006) Shekspirovskiy Antony – bog v zhizni i smerti [Shakespeare's Antony is a god in life and death]. *Voprosy germanskoy filologii i metodicheskie innovatsii v obuchenii i vospitanii* [Questions of German Philology and Methodological Innovations in Teaching and Upbringing]. Proc. of the Tenth Conference. March 20, 2005. Brest: BSU. pp. 94–99.

26. Shatalova, N.A. (2000) “Antony i Kleopatra” U. Shekspira, problemy poetiki [“Antony and Cleopatra” by W. Shakespeare, problems of poetics]. Philology Cand. Diss. Moscow.

27. Shakespeare, W. (2017d) *The Arden Shakespeare Complete Works*. Bloomsbury: Arden Shakespeare. pp. 1097–1124.

**Информация об авторе:**

Зелезинская Н.С. – канд. филол. наук, доцент кафедры теории и практики перевода факультета социокультурных коммуникаций Белорусского государственного университета (Минск, Беларусь). E-mail: zelenew@tut.by

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

**Information about the author:**

N.S. Zelezinskaya, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Belarusian State University (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: zelenew@tut.by

**The author declares no conflicts of interests.**

*Статья принята к публикации 11.02.2024.*

*The article was accepted for publication 11.02.2024.*