

УДК: 821.111:82.09

**Борискіна Ксенія**  
(Запоріжжя)

## **Специфіка репрезентації «римського тексту» в п'єсі «Юлій Цезар» В.Шекспіра**

*У статті представлена спроба аналізу специфіки репрезентації «римського тексту» в п'єсі В.Шекспіра «Юлій Цезар» з використанням запропонованої В.Топоровим методології розгляду локальних текстів. При цьому в структурі тексту виокремлюються три магістральні рівні. Перший формується за допомогою низки культурно детермінованих топонімів, які сприяють обмеженню локалізації хронотопу. Другий рівень утворюється на основі розкодування релігійних вірувань і філософських практик давніх римлян. На третьому рівні Рим підноситься до метафізичного статусу моделі цивілізації.*

**Ключові слова:** «римський текст», локальний текст, хронотоп, локус, модель, римськість, антиномічність.

Протягом останніх десятиліть з'явилася ціла низка літературознавчих досліджень, присвячених аналізу особливостей локальних міських текстів (петербурзького<sup>1</sup>, московського<sup>2</sup>, італійського<sup>3</sup>, венеціанського<sup>4</sup>, римського<sup>5</sup>,

---

<sup>1</sup> Тименчик Р., Хазан В. «На земле была одна столица...» // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). – СПб.: Академический проект, 2006. – С. 5-57.

<sup>2</sup> Шубинский В.И. Город мертвых и город бессмертных. Об эволюции образов Петербурга и Москвы в русской культуре XVIII – XX вв. // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 146-156.

<sup>3</sup> Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф.Одоевского // Текст в гуманитарном сознании: Материалы межвузовской научной конференции. – М.: МГУ, 1997. – С. 113-127.

<sup>4</sup> Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999. – 391 с.

<sup>5</sup> Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В.Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2006. – 22 с.

## I. Історико-літературний процес

лондонського<sup>6</sup>, київського<sup>7</sup> тощо) у творчості окремих письменників. Думається, що для аналізу «римського тексту» цілком продуктивним буде використання термінологічного апарату і методологічного підходу В.М.Топорова, виробленого під час впровадження і розробки такого поняття як «петербурзький текст»<sup>8</sup>.

За спостереженням М.П.Анциферова, «художніми образами міста, як віковими кільцями дерева, позначаються фази розвитку культури»<sup>9</sup>. Такими віхами структурування «римського тексту» стали твори світових класиків, серед них «Римські елегії», «Італійська подорож», Й.-В.Гете, «Корінна, або Італія» Жермени де Сталь, «Паломництво Чайльд Гарольда» Дж.Г.Байрона, «Прогулянки Римом», «Рим, Неаполь і Флоренція» Стендаля, «Смерть у Венеції» Т.Манна, римські листи М.В.Гоголя та ін. Далеким не останнім місцем у цьому переліку посідає і п'єса «Юлій Цезар», що належить до групи так званих «римських п'єс» Шекспіра. Прикметно, що вже сама назва групи є безапеляційним свідченням певної просторової локалізації художнього світу тих творів, які до неї відносять.

Рим є не тільки реальним історично конкретним простором, але й протагоністом трагедії В.Шекспіра, одним із її ключових героїв. Більш того, «вічне місто» постає тут оригінальним мистецьким феноменом, котрий, за Ю.Лотманом, можна розглядати як «складний

---

<sup>6</sup> Воробьева Л.В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2009. – 21 с.

<sup>7</sup> Філатова О.С. Київський «міський текст» 20-х років ХХ століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В.А.Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. IV. – С. 153-161.

<sup>8</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.

<sup>9</sup> Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – Л.: ЛИРА, 1990. – С. 236.

семіотичний механізм», «генератор культури», «котел текстів і кодів»<sup>10</sup>.

Метою цієї розвідки є виявлення специфіки і смислового наповнення «римського тексту» у п'єсі В.Шекспіра «Юлій Цезар». Думається, правомірним буде розподіл «римського тексту» щонайменше на три основні пласти, які у своїй сукупності сприяють формуванню цілісного уявлення про місто. По-перше, слід зупинитися на топографічних реаліях, які згадуються англійським драматургом та створюють образ локалізованого у конкретному часо-просторі Риму. По-друге, важливим є розкодування культурних детермінант «римського тексту», зокрема згадок про філософські практики та релігійні вірування, що лежали в основі світогляду римлян. По-третє, доцільним представляється розгляд верхівки римського тексту – метафізичного пласту. Саме цей рівень тексту надає можливість охопити Шекспірове бачення Риму в усій його комплексності, тобто вийти за межі конкретного міста і сприйняти Рим як модель розвитку цивілізації, досягнути його історичну значущість.

Варто зазначити, що у п'єсі реципієнт навряд чи знайде безпосередній детальний опис зовнішнього вигляду «вічного міста», та попри це, у його свідомості буде сформована більш-менш повна візія Риму, яка створюється, зокрема, за допомогою зображення мешканців міста у багатогранності їхніх взаємовідношень, за рахунок згадування окремих топонімів та суто римських реалій і навіть опису стихійних сил, які слугують своєрідними знаменнями подальших сюжетних колізій.

Перший шар «римського тексту» реалізується через згадування про вулиці, будівлі, форум, пам'ятники, історію, видатних особистостей, завдяки яким створюється

---

<sup>10</sup> *Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 35.*

## I. Історико-літературний процес

певна система символів та знаків, що знаходить свої втілення в тексті.

У тексті п'єси реципієнт зустрічає багатий онімічний ряд. Сюди можна віднести топоніми, тобто локації, в яких відбуваються воєнні дії поза межами Риму (міста Сарди (IV, 2), Філіппи (IV, 3), острів Фазос (V, 3)), а також гідроніми, зокрема назву річки Тібр з навислими кручами та найнижчою течією (I, 1), на берегах якого розкинулося «вічне місто». Крім того, у п'єсі представлена ціла низка міфонімів, що віддзеркалюють імплікації вшановування, а подекуди й побоювання богів, наявні у тогочасних римських громадян (Ереб – уособлення вічного мороку (II, 1); Геката – богиня місячного світла і пекла (III, 1); Фортуна – богиня долі (III, 2), Плутон – володар загробного світу (IV, 3)). Привертає увагу і ціла низка урбанонімів, тобто назв історично значимих споруд, які сприяють ще більшій локалізації простору (Капітолій, де відбуваються засідання сенату і народного зібрання; театр Помпея, в якому інколи збираються сенатори (I, 3); портик Помпея (I, 3); статуя Брута (I, 3); статуя Помпея (III, 1))<sup>11</sup>.

Показником «римськості» тексту є також наявність доволі великого корпусу реалій, що використовуються на позначення тих чи інших предметів та об'єктів. Приміром, ренесансний драматург цілком свідомо застосовує назви політичних посад римських почесних громадян (сенатор, претор, трибун, тріумвір, авгур – жрець, який передбачав результат тих чи інших подій шляхом тлумачення небесних знамень під час жертвоприношення (II, 1; II, 2)), а також цілу низку побутових реалій (тога – верхній одяг чоловіків-громадян Давнього Риму (III, 2), драхма – срібна монета (III, 2), березневі іди – за сучасним календарем це 15 березня, коли римляни святкували прихід нового року (II, 1)).

---

<sup>11</sup> Шекспір В. Юлій Цезар // Твори : в 6 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 4. – С. 250-330.

Показовим є той факт, що більшість подій у п'єсі відбувається на вулицях міста або у знакових спорудах, де присутня значна кількість людей. Тож, у тексті виразно окреслюється своєрідна опозиція внутрішнього і зовнішнього простору: Рим зовнішній і Рим внутрішній. За словами Д.О.Щукіної, цей просторовий дуалізм «реалізується у художньому тексті протиставленням «свій – чужий». У свою чергу «внутрішній» простір, чітко структурований і ... антропоцентричний та співвідноситься з просторовими локусами «дома» й «міста», і крім того виконує функції захисту, охорони людини від ворожого зовнішнього простору»<sup>12</sup>.

Приміром, Брут із публічної сфери переноситься автором до сфери приватного простору, а саме – в сад (II, I), де він, подалі від інших, розмірковує над долею Риму і зрештою вирішує позбавитися диктатора Цезаря насильственным шляхом. Традиційно сад вважається місцем, де поет або філософ, осторонь від метушні, віддається своїм роздумам те веде мирні бесіди з друзями, такими ж «посвяченими» й «причетними», як і він<sup>13</sup>.

Прикметно, що на остаточне рішення Брута значною мірою впливає прихід до його оселі групи змовників на чолі з Кассієм, тобто зовнішній простір при цьому витісняє внутрішній, а приватні вагання затьмарюються публічним обов'язком. Доказом порушення гармонійного стану в рамках локусу дома слугує і небажання протагоніста ділитися своїми переживаннями та намірами з власною дружиною Порцією.

Отже Шекспір, прагнучи історичної достовірності, зображує не лише «вічне місто» з його знаменитими пам'ятками і загальновідомими реаліями, а живий

<sup>12</sup> Щукина Д.А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. – СПб.: СПбГИ, 2003. – С. 27.

<sup>13</sup> Петровский М. На вершине доброго пути. Поэтические сады Максима Рыльского // Городу и миру: Киевские очерки. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 282.

## I. Історико-літературний процес

організм, що живе своїм життям, має свої особливості, які вповні знаходять свій вияв на культурному щаблі прочитання «римського тексту» п'єси.

На наступному щаблі конструювання «римського тексту» В.Шекспір переконливо демонструє знання звичаїв і традицій давніх римлян. Автор добре обізнаний і з культурою Давнього Риму, доказом чого є згадки про святкові дійства, наприклад, про тріумф воєначальників, що здобули перемогу над зовнішніми ворогами Римської імперії, або Луперкалії – своєрідний фестиваль еротизму і кохання.

У «римському тексті» п'єси «Юлій Цезар» знайшло відображення і філософське тло римського життя, а саме відлуння філософії епікурейців та віровчення стоїків (V, 1). Шекспірівський Кассій, приміром, спочатку сповідує епікурейські ідеї, зокрема, концепцію щодо можливості «самопричинного відхилення» людини від шляху долі, начертаної богами<sup>14</sup>, а на схилі життя відступається від своїх поглядів та звертає увагу на небесні знамення:

... я тримався Епікура  
І поглядів його, та передумав  
І вірую частково віщуванням (V, 1).  
(переклад В.Мусика)

Протилежної позиції стосовно свободи людини у власних вчинках, як відомо, дотримувалися стоїки, Вони стверджували, що людина в жодному разі не повинна опиратися необхідності, божественному фатуму, що все у житті запрограмовано вищими силами, тож людина має змиритися з цим, позбавитися зайвих пристрастей і в такий спосіб досягти гармонії та щастя. Саме стоїцизм властивий протагоністу п'єси Бруту, однак і він врешті-решт змушений зректися своїх поглядів та вчинити самогубство, до якого ще напередодні ставився з презирством:

<sup>14</sup> На думку Епікура і його послідовників, боги взагалі не втручаються у земні справи людей, а люди, в свою чергу, мають свободу вибору.

Низькими й легкодушними здаються,  
Хто, боячись того, що може статись,  
Собі життя вкорочує. А я,  
Озброївшись терпінням, покладаюсь  
На волю сил високих, що вершать  
Всі наші справи (V, 1).

Згадані позатекстові елементи вплітаються у текст і спонукають читачів і глядачів вийти за межі текстового простору та віднайти зв'язок з історичною реальністю. Таким чином текст продовжує жити і не обмежується виключно «речово-об'єктним рівнем»<sup>15</sup>.

Найвищим рівнем розкодування семантичних смислів, закладених у п'єсі, є виокремлення певного метафізичного конструкту, складного за своєю будовою і механізмами впливу на реципієнтів. За словами Т.Л.Владимирової, «метафізика міста з точки зору дослідників міських текстів – це типові риси, що визначають його унікальність»<sup>16</sup>. Думається, що цей рівень складається з кількох шарів, які формують більш-менш цілісний образ великого міста. Серед них найбільшу увагу привертають психологічний, символічний та провіденціалістсько-міфічний пласти.

Цікаво, що на психологічному рівні «римський текст» віддзеркалює весь містицизм, яким сповнене місто. Це проявляється насамперед у наявності значної кількості згадок про потойбічні прояви (сцени пророцтв, сновидінь, небесних знамень). За слушним зауваженням дослідниці М.Гарбер, «більшість сюжету п'єси «Юлій Цезар» формується завдяки пророчим снам і символам»<sup>17</sup>. Такі елементи сюжету виконують прогностичну роль, «рятувальну функцію»<sup>18</sup>, застерігають про можливу

<sup>15</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 7.

<sup>16</sup> Владимирова Т.Л. Цит. вид. – С. 8.

<sup>17</sup> Garber M. Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis. – New Haven & L.: Yale University Press, 1974. – P. 48.

<sup>18</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 66.

## I. Історико-літературний процес

небезпеку. Суголосною є і думка С.Корсо, що протягом розвитку драматичної дії у творі безліч містичних проявів моделюють поведінку персонажів, скеровують їхні думки, викривають світоглядні уявлення і острахи. При цьому трагедійний фінал багато в чому спричинений нехтуванням застережень вищих сил<sup>19</sup>. Увесь корпус знамень викриває обмеженість розуміння людиною навколишнього світу і власної психології.

На психологічному рівні Рим став уособленням усього шляхетного, величного, відважного, раціонального. Такий образ міста сформувався, насамперед, завдяки його літературним проєкціям у культурі наступних епох. Приміром, у п'єсі «Юлій Цезар» домінує відчуття справжньої римськості всього, що відбувається, герої постійно нагадують собі та один одному, що вони є громадянами Великого Риму, тож не мають права зганьбити римські чесноти<sup>20</sup>. Прикметно, що римський світ у Шекспіра – це, передусім, світ маскулінний, де обов'язок перед державою та її громадянами стоїть вище за особисті інтереси. У цьому контексті цікаво зауважити, що Москва багатьма російськими письменниками, зокрема Л.М.Толстим, сприймається, головним чином, як стихія материнська, жіноча<sup>21</sup>. Хоча у листах М.В.Гоголя<sup>22</sup> навіть і Рим також асоціюється з фемінним началом.

Звісно, Рим у Шекспіра є містом контрастів, у якому сусідять порядок і хаос, помірність і безлад, закон і анархія, гармонія і дисгармонія, але саме ця полярність, поєднання нібито непоєднуваного і надає йому неповторного колориту. «Поєднання раціонального-логіко-дискурсивного,

---

<sup>19</sup> *Corso S.* What Calpurnia Knew. Julius Caesar and the Language of Dreams // Questioning Bodies in Shakespeare's Rome / Ed. by M.Garbero, N.Isenberg, M.Pennachia. – Goettingen: Hubert & Co., 2010. – P. 176.

<sup>20</sup> *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 87.

<sup>21</sup> *Анциферов Н.П.* Цит. вид. – С. 15.

<sup>22</sup> *Владимирова Т.Л.* Цит. вид. – С. 15.



історичного і філософського, умоглядного, дискретного з ірраціональним, художнім, інтуїтивно-містичним, безперервним»<sup>23</sup> зумовлюють амбівалентність ставлення до протагоністів Шекспірової п'єси, принципову неможливість будь-яких полярних потрактувань моральних норм, яких дотримуються персонажі. Драматург створює «настільки сильне енергетичне поле, що все множинно-різнобічне, строкате, індивідуально-оціночне втягується у це поле, захоплюється ним і ніби втілюється в ньому у плоті і дух єдиного тексту: плоть зміцнює і зрощує цей текст, дух же визначає напрямок його руху і глибину змісту тексту»<sup>24</sup>. Психологічна сутність Риму розкривається саме в цій антиномічності.

Цілком справедливим видається спостереження литовської дослідниці Е.Лассан про те, що такі визначні локуси, як Рим, отримують в культурі символічне забарвлення: «їх номінації пов'язують світ денотатів зі світом психічної реальності, – в останньому денотати таких назв наділяються набором асоціацій, характерних для колективної свідомості, самі ж номінації у мовній свідомості наділяються відповідними конотаціями»<sup>25</sup>.

Ця символічність або надсемантичність тексту, за концепцією В.М.Топорова, проявляється вповні у здатності його відтворення навіть при закодуванні певних елементів, його культурних і духовних проявів. У такому випадку реципієнт все ж мав би змогу відчувати певні згустки смислу, які структурують текст. Локальний текст, з одного боку, базується на емпіричних фактах міста, а з іншого – має відносну незалежність від міста, тож і текст, і місто взаємозалежать і взаємообумовлюють одне одного<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 50.

<sup>24</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 9.

<sup>25</sup> Лассан Э. О локусах культуры как реализации пространственных координат сознания (Облака и обрывы русской культуры) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ling.x-artstudio.de/st12.html>

<sup>26</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 27-28.

## I. Історико-літературний процес

Більш того, у складній системі відносин знаходяться не лише місто і текст, але й самі автори, які долучилися до формування «римського тексту», але не пов'язані напряму. Цю тезу ілюструє думка В.М.Топорова: «Текст єдиний і зв'язний ..., хоча він писався (і, можливо, буде писатися) багатьма авторами, тому що виник десь на півшляху між об'єктом і всіма цими авторами, у просторі, що характеризується ... наявністю певних принципів відбору і синтезування матеріалів, а також завданням і метою, пов'язаними з текстом»<sup>27</sup>. Шекспіровий текст ілюструє унікальне сполучення синхронічного і панхронічного («вічного») Риму.

Прикметно, що значний вплив на символічну природу тексту має його початкова спрямованість на публіку, своєрідна гра. За спостереженням Ю.М.Лотмана, театральність є віддзеркаленням умовності, яка підміняє справжнє існування «начебто існуванням»<sup>28</sup>. У самому тексті твору присутні «елементи метаопису» (термін В.М.Топорова), такі як театр, публіка, роль, актор. Усі персонажі п'єси – своєрідні актори історії, які змушені виконувати свої ролі відповідно до її задуму.

Найбільш орієнтованою на публіку є сцена, яка навіки увійшла до скарбниці історії людства, – сцена смерті Юлія Цезаря. Змовники приписують диктаторові роль тирана, тож благородна мета (запобігти руйнації республіканського ладу) своєрідним чином виправдовує їхній вчинок – жорстоке вбивство. Театральність насильницького акту підкреслюється сакралізацією дійства – вмиванням рук у крові Цезаря. За словами італійського дослідника А.Серп'єрі, «театр» історії заплямовується кров'ю, а завуальоване вбивство – це

---

<sup>27</sup> Там само. – С. 26.

<sup>28</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 231.

необхідність, спричинена загрозою демократії»<sup>29</sup>. Варто підкреслити, що самі змовники цілком свідомі значущості свого вчинку і його впливу на прийдешні покоління:

Схиліться ж, мийтесь. Проминуть віки,  
І в тих державах, що колись постануть,  
На ще не знаних мовах подвиг наш  
Актори гратимуть. (III, 1)

Не менш переконливим прикладом театральності як невід'ємної характеристики «римського тексту» у творі В.Шекспіра є своєрідний словесний двобій між Брутом і Антонієм (III, 2), що відображає наявність певних стратегій впливу на натовп і маніпуляції ним ще за часів давнього Риму. Антоній дуже вміло вибудовує власну промову над тілом загиблого Цезаря, він вправно маніпулює слухачами, змушуючи їх грати за власним планом, він трансформує їх у «акторів своєї сцени, і вони стають самою Історією, майже всупереч власній волі»<sup>30</sup>.

Утім, не лише простолюдини, але й самі Антоній і Брут, по суті, є лише пішаками на шахівниці історії, справжню гру якої їм не під силу контролювати, і вона, як зазначає А.Серп'єрі, «продовжує свій тріумфальний хід крізь століття»<sup>31</sup>. Суголосну думку висловлює й російський літературознавець Л.Пінський, котрий вважає, що Шекспірові було зручно використовувати всесвітньо відомі образи, які уособлювали акторів Часу і поставали живими маріонетками у спектаклі Історії<sup>32</sup>, у своєрідному «політичному театрі»<sup>33</sup>. Отже, у глядача п'єси може

---

<sup>29</sup> *Serpieri A. Body and History in the Political Rhetoric of Julius Caesar // Questioning Bodies in Shakespeare's Rome / Ed. by M.Garbero, N.Isenberg, M.Pennachia. – Goettingen: Hubert & Co., 2010. – P. 223-235.*

<sup>30</sup> *Ibid.* – P. 231.

<sup>31</sup> *Ibid.* – P. 236.

<sup>32</sup> *Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 86.*

<sup>33</sup> Там само. – С. 93.

## I. Історико-літературний процес

виникати відчуття «вистави у виставі», породжуване наскрізною театральністю римського простору.

Міський текст «Юлія Цезаря» виступає в ролі дзеркала, що відображає міфічну природу історичного сюжету, його провідеціалістський потенціал. Міфологізуючи Рим, драматург долає «розрив часу», міф таким чином виступає «машиною знищення часу»<sup>34</sup>.

Характеристика Петербурга В.М.Топоровим цілком правомірно може бути застосована й по відношенню до Рима. Спільним для цих двох міст є те, що їхній текст – це не просто ще один із безлічі міських текстів, а майже «метафізичне поняття, яке застосовується до різних речей і явищ, щоб вивідати, розпізнати, дослідити їхню «душу», їх «символ віри»<sup>35</sup>.

Конструювання загального «римського тексту» – це «складна гра, в якій поєднуються різнобічне і тотожне, реальне і вигадане, часові й просторові шаблі»<sup>36</sup>. За понад трьохтисячолітню історію італійського міста все ще немає точного визначення сутності римського духу, сповненого «підвищеної і гіпертрофованої знаковості»<sup>37</sup>. Реальний Рим за допомогою слова, пензля і різця міфологізується, перевідтворюється.

Важко не погодитися з думкою культуролога і літературознавця М.П.Анциферова про те, що «образ міста має свою долю. Він живе своїм життям, як і саме місто, незалежний від вражень окремих його мешканців. Він має власні закони розвитку, над якими не владні носії цього образу, його виразники. Особистість, що споглядає місто, звісно, залишає на відображеному нею враженні відбиток

---

<sup>34</sup> *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – С. 189.

<sup>35</sup> *Тименчик Р., Хазан В.* Цит. вид. – С. 7.

<sup>36</sup> *Топоров В.Н.* Цит. вид. – С. 35.

<sup>37</sup> Там само. – С. 35.

своєї індивідуальності, але цей відбиток видозмінює лише деталі»<sup>38</sup>.

Рим В.Шекспіра – не лише конкретне європейське місто, а місто-образ, місто-модель цивілізації, місто-уособлення всього світу. У «римському тексті» знайшли своє відображення естетичні, етико-філософські, культурно-психологічні світоглядні уподобання англійського Барда. Центральність, ключове значення «вічного міста» для розвитку людства в цілому підкреслюється і його розташуванням на пагорбах, на верхів'ї, вище за інших. Рим ніби виступає своєрідним медіумом між світом земним і світом небесним. До цього міста завжди ставилися з повагою, пошаною, захоплювалися його величчю та закарбованою у камені давниною. За спостереженням Т.Л.Владимірової, в західноєвропейській літературі сформувалися сталі характеристики (античний, вічний, старий, давній, великий, вільний, всесильний, знаменитий, гордий) і асоціативні атрибути Риму («князь землі», «столиця світу», «владарка світу», «країна сонця», «земля мрії», «семипагорбна столиця», «земний едем», «обитель краси», «столиця мистецтв»)<sup>39</sup>.

«Римський текст» у п'єсі «Юлій Цезар» являє собою метафізичну єдність, де органічно поєдналися емпіричне і надемпіричне, психологічне і міфічне. Рим «здійснює прорив у сферу символічного і провіденційного»<sup>40</sup> завдяки «римському тексту» В.Шекспіра, в якому переплетені вищі смисли і цілі. Саме у ренесансного драматурга римська тема набула нового забарвлення, міцно увійшовши до скарбниці світової класики.

<sup>38</sup> Анциферов Н.П. Цит. вид. – С. 36-37.

<sup>39</sup> Владимірова Т.Л. Цит. вид. – С. 8.

<sup>40</sup> Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 23.