

Хаустова Дария Олеговна

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ ЖАНРА ТРАГЕДИИ КРОВАВОЙ МСТИ В АНГЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ТРАГЕДИИ ТОМАСА КИДА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

В статье рассмотрены особенности начального периода эволюции жанра трагедии кровавой мести в английском театре эпохи Возрождения. Выполнен детальный анализ пьесы Томаса Кида "Испанская трагедия". Описаны характерные черты кидовской модели трагедии мести. На примере пьесы Джона Марстона "Месть Антонио" проанализирован характер использования и направления развития инструментов развития действия в пьесах последователей Томаса Кида в 1590-1605 годах.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/3-2/50.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 3 (9): в 3-х ч. Ч. II. С. 218-224. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/3-2/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 82-21(460)“15”

В статье рассмотрены особенности начального периода эволюции жанра трагедии кровавой мести в английском театре эпохи Возрождения. Выполнен детальный анализ пьесы Томаса Кида «Испанская трагедия». Описаны характерные черты кидовской модели трагедии мести. На примере пьесы Джона Марстона «Месть Антонио» проанализирован характер использования и направления развития инструментов развития действия в пьесах последователей Томаса Кида в 1590-1605 годах.

Ключевые слова и фразы: английский театр эпохи Возрождения; жанр трагедии кровавой мести; «школа Кида»; драматический заряд; инструменты развития действия; экспозиция; катастрофа; трагедия долга; трагедия злодейства; трагедия порицания.

Дария Олеговна Хаустова

*Кафедра истории зарубежного театра
Российская академия театрального искусства
dkhaustova@yandex.ru; dary-key@mail.ru*

НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ ЖАНРА ТРАГЕДИИ КРОВАВОЙ МЕСТИ В АНГЛИЙСКОМ ТЕАТРЕ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ: ТРАГЕДИИ ТОМАСА КИДА И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ[©]

Английская трагедия мести – направление в драматургии, получившее развитие и снискавшее популярность у публики в 1580-1640 гг. Отличительной чертой направления являлось то, что в качестве основной движущей силы пьес выступала месть [10, р. 41-61]. Английская трагедия мести не рассматривалась как самостоятельный жанр вплоть до рубежа XIX и XX веков, когда были опубликованы фундаментальные работы Фредерика Боаса и Уильяма Адамса [6; 9]. В исторической и критической литературе XX-XXI вв. часто пишут о елизаветинской и якобитской трагедии мести [6; 7; 10; 11; 13], подчёркивая тем самым, что этот жанр получил преимущественное распространение во времена правления Елизаветы I и Якова I. Реже упоминают каролинский период (время правления Карла I, 1625-1649 гг.) [11]. В большинстве трагедий мести, впервые представленных английским зрителем с конца XVI до середины XVII века, действовали: мститель, стремившийся наказать несправедливость (отплатить за причинённое зло), злодеи, безвинные страдальцы и призраки. На сцене (или за сценой) происходили многочисленные убийства, лилась кровь, мучились несчастные жертвы, теряли рассудок мстители. Нередким был приём «пьесы в пьесе», призванный разоблачить злоумышленников. Фундаментальные источники утверждают, что в развитие жанра внесли свой вклад Томас Кид, Уильям Шекспир, Джон Марстон, Джордж Чапмен, Сирил Тёрнер, Томас Мидлтон, Джон Уэбстер, Джеймс Ширли и Джон Форд [2; 4; 9].

Родоначальником жанра трагедии кровавой мести в английском театре считается Томас Кид (*Thomas Kyd*, 1558-1594). Единственная пьеса, которую исследователи полагают бесспорно принадлежащей перу Кида, – это «Испанская трагедия», оказавшая огромное влияние на театр елизаветинской эпохи [1; 5; 12].

По словам А. А. Аникста, «...нельзя не поразиться напряжённости драматичности действия «Испанской трагедии». Она дала образец трагедии мести. При внимательном чтении нетрудно увидеть, что некоторые типичные приёмы трагедии мести полностью сохранены у Шекспира в "Гамлете"» [5, с. 5]. Фредсон Бауэр утверждает, что авторы трагедий прошли «школу» Томаса Кида (*the School of Kyd*) [10, р. 101-153], то напрямую копируя созданную им модель, то выборочно используя подходы, казавшиеся им наиболее удачными. Кровавая месть, которой жаждет протагонист, – основа кидовской трагедии. Путь к возмездию составляет главную движущую силу действия в том смысле, что зритель на протяжении всего спектакля увлечён событиями, ведущими к неизбежному акту отмщения за убийство, и поступками мстителя, ищущего справедливости на крови. Источником катастрофы является месть, совершаемая человеком.

Отметим, что причины мести могут быть зыбкими: например, призрак Андреа в «Испанской трагедии» фактически требует отмщения за то, что погиб в бою. Описание обстоятельств его смерти не оставляет однозначного впечатления, более того, Андреа был убит противником, португальским принцем Балтазаром. То, что к мстителю (и к публике) зывал призрак воина, для зрителей было странно: «'À la guerre comme à la guerre'». Казалось бы, интриги нет, хотя испанские нравы от английских отличались значительно.

Первый акт практически целиком посвящён экспозиции пьесы: зрители узнают о том, кто действует, в каких отношениях находятся основные персонажи, когда происходят события и что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях действующих лиц служит завязкой трагедии. Тем самым возможности развития действия намечены.

Но драматически ситуация складывается почти невозможная: Горацио, соратнику Андреа, невдомёк, что за смерть друга следует отомстить. А если так, то он оказывается слепым орудием в руках Бель-империи, прилагающей все усилия к тому, чтобы очаровать юношу. Если она столь настойчива и не может не понимать, что Горацио пострадает, то уж не злодейка ли дочь герцога Кастилии? Ведь протагонистом-мстителем вполне может быть изверг.

Итак, зрителям кажется, что мстить за Андреа, первого возлюбленного Бель-империи, будет её новый избранник – Горацио. А значит, следует столкнуть интересы влюблённых в героиню мужчин и привести Балтазара и Горацио к дуэли. Тем более, что принц назойливо добивается взаимности Бель-империи, ему способствует брат девушки, Лоренцо, нарисованный *à la Machiavelli*. Душевные струны зрителей затронуты: героиню принуждают к браку, ей неуютно. Намечается некая логическая связь, аудитории не чуждая: многие англичане полагали, что женщины отличаются большей склонностью к жестокой мести, чем мужчины [3, с. 76-78; 10, р. 67].

Но если состоится дуэль и принц будет убит, то в чём же трагедия? Если же погибнет Горацио, то симпатии зрителей будут на стороне несчастного, использованного в качестве орудия мести. Бель-империи при этом ничего не останется, как убить Балтазара самостоятельно. Но тогда и вовсе незачем было вовлекать в историю Горацио. Или он не орудие, а убеждённый мститель? С этической точки зрения конструкция странная: возлюбленный, пришедший на смену Андреа, стремится воздать Балтазару, фактически открывшему ему путь к счастью. Единственный выход из сложившейся ситуации состоит в том, чтобы заняться силами, противодействующими реализации акта мести. Нарастание действия трагедии достигается активизацией и усилением персонажей как влиятельных, так и опасных.

Тема возмездия на некоторое время оставлена: драматург занят описанием идиллической картины любви Бель-империи и Горацио и вероломного убийства несостоявшегося мстителя. Дочь герцога, похоже, охватывает истинное чувство, и намерение отомстить за Андреа уходит на второй план. С другой стороны, у Балтазара появляется повод для мести: Горацио не только взял принца в плен, но и стал его соперником, добившись (получив в награду) благосклонности несостоявшейся невесты португальца. Под руководством Лоренцо акт этой мести успешно совершается. Впрочем, именно благодаря стараниям Лоренцо, последовательно планирующего события, устраняющего все возможные препятствия и ведущего сестру к браку с персоной королевской крови, тема мести практически исчезает: не что иное, как отвратительное, предательское, кровавое убийство предстаёт перед зрителями трагедии.

Здесь действие пьесы достигает позиции, наиболее удалённой от изначально заявленной хором мести за воина Андреа. Но одновременно драматург создаёт, наконец, необходимую мотивацию для настоящего мстителя. Он в кидовской трагедии может сначала и не догадываться о том, что ему предстоит, может быть занят делами (например, придворными). Постепенно мститель осознаёт свой долг. При этом для того, чтобы убедить его, драматург не останавливается перед тем, чтобы убить ещё двух-трёх персонажей и построить целую причинно-следственную цепь, вырваться из которой уже нельзя.

В случае «Испанской трагедии» Горацио жестоко убит коварным Лоренцо, причём в угоду принцу, и эстафета мести переходит к Иеронимо, отцу несчастного. Призрак Андреа в сопровождении Мести ещё появится на сцене (над сценой), но основной импульс трагедии уже сообщён. Теперь должна последовать череда ужасных убийств, призванных утолить жажду Андреа, Бель-империи, Горацио (справедливости ради следует сказать, что призрак его в пьесе участия не принимает и ни к кому не вызывает), Изабеллы и, наконец, Иеронимо.

Но для того, чтобы удержать интерес публики, этого мало. Как найти решение? – Протагониста должны охватить сомнения. Где доказательство вины? Нет ли обмана, не подталкивают ли его на заведомо ложный путь?

Гофмаршал Иеронимо не знает, кто убил его сына, и до поры предпочитает не выказывать своих намерений. Сначала доказательства, а потом - отмщение. Тем самым к моменту завершения второго акта изначальная завязка пьесы фактически заменена иным сюжетом: теперь уже зрителям представлены на сцене, а не пересказаны обстоятельства нового преступления, за которое следует мстить.

Третий акт, открывающий вторую половину пьесы, посвящён развитию двух линий. С одной стороны, Иеронимо шаг за шагом продвигается к разгадке страшной тайны, а с другой, Лоренцо стремится упрочить свою позицию и предотвратить раскрытие обстоятельств убийства Горацио. Драматург оказывается перед дилеммой: протагонист, не знающий, кому мстить, представляет собой статическую фигуру – источника действия нет, но мститель, располагающий всей полнотой информации, в этой ситуации немногим лучше – убил врага, и дело с концом.

Томас Кид блестяще решает сложную задачу: записку Бель-империи Иеронимо считает ловушкой. На самом деле, ему неведомы мотивы Лоренцо, а потому не сомневаться в списке действующих лиц, присланном неизвестным доброхотом, скорбящий отец не может. Условия для продолжения действия созданы: Иеронимо занят выяснением обстоятельств убийства, а тот факт, что Бель-империя удалена от дворцовых дел, предоставляет драматургу возможность развивать детективную историю на продолжении целого ряда сцен.

Расследование Иеронимо, в свою очередь, сообщает импульс, необходимый для дальнейшей активизации Лоренцо. Теперь сын герцога должен расправиться с сообщниками. В трагедии появляются сцены комической (но с оттенком чёрного юмора) борьбы, что разнообразит нарастающее действие. Причём именно теперь, получив записку, найденную у повешенного Педрингано (слуги Лоренцо), Иеронимо удостоверяется в том, что убийство его сына задумано Лоренцо и Балтазаром.

Далее медлить нет смысла: есть преступление, известны виновники, они должны быть наказаны. Важно то, что перед тем, как решиться на отмщение, Иеронимо предпринимает попытки добиться правосудия. Это характерно для английской драматургии: личное, «дикое правосудие» (по определению Френсиса Бэкона) [8, р. 18] не приветствовалось официальной властью. Но драматически ситуация опять безвыходная: если Иеронимо добьётся того, что король жестоко покарает убийц, а Бель-империя засвидетельствует их вину, то конфликт иссякнет, и трагедия бесславно завершится.

И вновь Кид виртуозно справляется с проблемой: на смену неуверенности Иеронимо приходит его неумняемость. Сначала безумием охвачена безутешная мать, Изабелла, а затем, скорбя по ней и сыну, и Иеронимо являет зрителям некоторое помутнение рассудка. Новый виток в развитии действия. Осознавая, что безумие делает его беспомощным, Иеронимо намеревается было покончить с собой, но затем находит силы, стряхивает с себя оцепенение и возвращается к мысли о мести убийцам сына. Казалось бы, не что иное, как некоторая задержка в действии. Но то обстоятельство, что при дворе уже оглашено безумие Иеронимо, закрывает для него возможность добиться королевского правосудия. Тем самым драматург находит для мстителя оправдание: на закон надежды нет, а оставить злодеев безнаказанными нельзя. А это означает, что путь к мести открыт.

Но зачем откладывать акт возмездия? Зачем давать Лоренцо ложные заверения в дружбе? Неослабевающий интерес, с которым зрители следят за действием, – это ожидание, смешанное с неуверенностью. Если Иеронимо принял решение, следует понять, в чём его суть, и представить себе его возможный результат. Публика готова к катастрофе, промедлений было уже предостаточно. Все симпатии были на стороне Иеронимо: как честный джентльмен он стремился найти правосудие. Встретив препятствия на этом пути, гофмаршал отказывается от открытой, соответствующей елизаветинской морали, мести. У драматурга есть сильный мотив: он превращает героя в злодея. Уже не один Лоренцо действует *à la Machiavelli*; с ним готов поспорить в искусстве плести интриги недавний истинный герой и страдалец. Часть длинного монолога Иеронимо приведена здесь именно затем, чтобы с полной ясностью продемонстрировать высказанное предположение. Чем дальше продвинется гофмаршал по пути зла, тем понятнее станет всем, что жажда мести губит и доброго человека [5, с. 67-68].

...Я ж отомщу за смерть!

Но как? Не так, как простаки, простолюдины,

Те, что открыто, грубо мстят. Нет, тайно

Я измыслю средство, которое позволит

Добиться цели в час урочный, до поры

Ничто и никому не открывая. Мудрецы

Должны лишь так решать. Но надобно

Спешить. Мне выжидать уже нельзя.

Я должен отомстить, а потому

Я отдохну, не отдыхая. Я притворюсь

Спокойным, ни на миг обид не забывая.

Не выказав нимало, что известны

Мне изуверства их, под маской простоты

Я усыплю их бдительность. Пускай

Наивность орудьем станет против зла.

Remedium malorum iners est.

А угрожать им нет совсем уж нужды:

Аристократы ледяным презреньем

Окажут, да и просто уничтожат.

Нет, нет, Иеронимо, ты должен приказать

Глазам лишь наблюдать, а языку –

Медоточивым стать (насколько дух позволит).

Ты сердцу повели терпеть, рука пусть отдохнет.

В приветствиях ты шляпу поднимай, а стан –

Сгибай в поклонах. Все до того, как Мечь

Укажет: где, когда и как.

Акт четвертый, завершающий, открывает Бель-империя, теперь уж полностью позабывшая об Андреа. Девушка мучается, думая, что Иеронимо пренебрёг отцовским долгом, и готовится отомстить за смерть Горацио. Но гофмаршал разработал оригинальный замысел: как только Лоренцо заводит разговор о развлечениях, гофмаршал предлагает поставить пьесу, будто бы написанную им ещё в студенчестве.

Публика предвкушает ещё одну-две смерти (Лоренцо и Балтазара). Драматург стремится к тому, чтобы это казалось неизбежным. Он увлекает публику, будит её чувства, берёт в плен развитием действия. Люди верят в правдивость каждого нового раскрытия жестокостей жизни, влияющих на цели и поступки действующих лиц. Безумная Изабелла закалывает себя. Иеронимо остался один, ему нечего больше ждать, нечего искать на этом свете.

Зрители в нетерпении: они должны, наконец, проверить свои ожидания. Далее нарастание действия уж невозможно: кульминация. Представляя сцены жизни и смерти Рыцаря Родосского и его супруги, Иеронимо убивает Лоренцо, Бель-империя – Балтазара и себя. Что до Бель-империи, то ничего удивительного для публики здесь нет: женщины, не видя смысла в жизни после смерти возлюбленных, нередко мстили, а затем совершали самоубийство. Казалось бы, тема исчерпана, развязка очевидна.

Но Кид припас ещё один поворот, ещё одну сцену, которая выглядела бы совершенно бессмысленной, если бы не ставила окончательный диагноз: «Иеронимо превратился в кровожадного маньяка». Король приказывает схватить гофмаршала, требует признания, выдачи сообщников (хотя всё более чем очевидно).

Иеронимо получает не только перо, но и перочинный нож, которым отхватывает кусок языка себе и закалывает отца Бель-империи и Лоренцо, герцога Кастильского (в пьесе едва намеченного). Самоубийство гофмаршала завершает катастрофу. Десять трупов, включая Андреа (призрак, но совсем свежий). А если вспомнить о том, что Португальский король, узнав об истинном исходе сражения с Испанией, приказал жестоко казнить Дона Вилуппо, настаивавшего на том, что принц погиб, то трупов одиннадцать. Так заканчивается «Испанская трагедия», первая в ряду английских трагедий кровавой мести, представленных публике на рубеже XVI и XVII веков.

Период с 1587-88 гг., когда была написана «Испанская трагедия», и до 1607 г., когда появилась «Трагедия мстителя» Томаса Мидлтона, стал «золотым двадцатилетием» кровавой трагедии мести. Модель была создана, и в первые десятилетия последователи Томаса Кида успешно использовали её, меняя детали, работая над углублением или изменением характеров, но формула трагедии кровавой мести оставалась практически неизменной. Так, Джон Марстон в «Мести Антонио» (1599-1600 гг.) усилил тему вероломства; Генчи Четтл в «Трагедии Гофмана» (1603 г.) уже в завязке действия сделал мстителя злодеем; это начинание получило интересное развитие в «Трагедии мести» (1606 г.) Томаса Мидлтона. Авторы находили новые способы привлечения внимания зрителей и усложнения действия.

Табл. 1.

Кидовская модель трагедии мести

Основные элементы	Характеристики и решения, предложенные Томасом Кидом и его последователями
Источник катастрофы	Мсть, совершаемая человеком.
Причина мести	Воздаяние за умышленно совершённые/нанесённые: убийство, увечье, оскорбление, унижение, обиду, несправедливость и пр., виновники которых остались безнаказанными.
Взывающий к мести	Призрак, который может появляться по нескольку раз, чтобы либо подбодрить мстителя, либо его запутать: дань традиции, постепенно теряет значимость.
Мститель	Герой или злодей. Протагонист или антагонист. Действует самостоятельно или с сообщниками. Готов отомстить любой ценой. Часто несколько истеричен (Иеронимо, Тит, Антонио). Вариант чуда: если небеса поддерживают мстителя, то злодеи могут быть уничтожены чудесным образом или могут уничтожить друг друга при обстоятельствах, о которых мститель и не помышлял.
Судьба виновников	Гибель – изощренная, кровавая, часто растянутая во времени, сопровождающаяся детальным разьяснением причин мщения.
Судьба невинных	Тривиальный вариант – жизнь, полная воспоминаний и сожалений. Более изобретательный вариант – гибель (в действии следует ставить точку).
Судьба мстителя (и его сообщников)	Если злодей, то однозначно должен быть убит. Если герой, то: либо будет продолжать жить и мучиться, либо погибнет или совершит самоубийство. Зрители должны убедиться, что мсть – зло. Делать больше нечего, а сюжет следует завершить.
Оправдание действий героя-мстителя (частичное)	Перед тем, как решиться на кровавую мсть, протагонист пытается добиться правосудия. Прибегает к мести, лишь отчаявшись. Правосудие невозможно, так как его носители сами виновны в тяжких преступлениях.
Инструменты Развития действия	По ходу действия совершаются новые преступления, за которые злодеям следует отомстить. Сомнения мстителя: мститель не ведает, кто виновен; указание приходит (от симпатизирующих свидетелей, от будущих сообщников и пр.), но герой не готов поверить. Мститель знает, кто виновен в злодеяниях, но его рассудок (временно) мутнеет, и мщение откладывается. Мститель задумывается об этической стороне мести и медлит. Возникает чувство (любовь): избирающее мстителя среди персонажей; отвлекающее вероятного мстителя от основной задачи; приводящее героя к смерти, за что тоже следует отомстить.

В качестве представительного примера пьес последователей Томаса Кида проанализируем трагедию Джона Марстона «Мсть Антонио» (1599 г.) [14]. Эта трагедия мести стала продолжением более ранней пьесы – комедии «Антонио и Мелида». В качестве главного злодея выступает герцог Венецианский Пьеро, отец героини. Действие впервые происходит в Италии, которая позднее стала излюбленным местом развития кровавых событий, придуманных английскими драматургами. В замысле пьесы прочитываются мотивы «Испанской трагедии», «Гамлета» и «Тита Андроника». Так, двойное убийство (Андруджио, герцога Генуэзского, и его приближённого Феличе) были совершены ещё до того, как началось действие, а козни злодея Пьеро Сфорца практически с самого начала пьесы угрожают жизни главного героя. Призрак Андруджио, отца Антонио, раскрывает тайну преступлений, хотя появление духа отложено до третьего акта. Тем самым сложности, обусловленные тем, чтобы перенести акт мщения на более позднее время, Марстон умело

обходит, но сталкивается с другой проблемой, уже знакомой нам по «Испанской трагедии»: автору необходимо заполнить интригующими событиями два акта пьесы, напрямую с мстью не связанных.

Драматург отыскивает решение, учитывающее опыт всех трёх трагедий, упомянутых выше. Так же, как и в «Гамлете», макиавеллист не просто пытается помешать герою, но стремится лишить его жизни. При этом контрдействие зарождается раньше, чем в «Гамлете», и, как в трагедии «Тит Андроник», злодей фактически узурпирует сцену и наносит не понимающему причин своих несчастий и пассивному герою один удар за другим. Дополнительную насыщенность замысла обеспечивают: пара добавочных мстителей, занятых тем, чтобы отплатить за «вторичное» убийство; сцены ухаживаний герцога Пьеро за Марией; любовные сцены между Антонио и Мелидой; заговор, направленный на то, чтобы очернить репутацию Мелиды.

Для поддержания внимания публики после явления призрака Марстон использует три инструмента развития действия. Во-первых, Антонио не готов мстить потому, что горе практически полностью лишает его сил (то есть, происходит нечто подобное тому, что случилось с Иеронимо в «Испанской трагедии»). Кроме того, Антонио нужно время для того, чтобы измыслить страшные и длительные мучения для ненавистного герцога, и это уже явная новация. Осознанный выбор Антонио (отложенный акт возмездия) приводит к смене 1) рассуждениям Иеронимо об особом времени и месте мщения и 2) сомнениям принца Гамлета и долгим поискам истины. Во-вторых, значительно больше внимания, чем в «Гамлете», уделено взаимоотношениям герцога Пьеро и матери героя Марии. В-третьих, позицию героя значительно ослабляет его чувство к Мелиде: интриги, угрожающие чести девушки, ведут к промедлению мстителя и дополнительному усложнению сюжета.

Действия сообщников, имеющие большое значение в «Испанской трагедии», в «Мести Антонио» проработаны поверхностно; внимание автора и публики занято испытаниями, выпавшими на долю Мелиды. Зато призрак Андруджио становится настоящим участником действия. Он не выглядит inferнальным, как призрак старого Гамлета. Напротив, убитый муж присаживается на краешек кровати Марии, беседует с ней, и вдова соглашается с тем, что сын должен отомстить за убийство отца. Андруджио то и дело появляется на сцене, напоминая Антонио о сыновнем долге и советуя, как лучше спланировать акт возмездия. В заключительном акте призрак выступает истинным триумфатором [Ibidem, p. 132]:

Всё свершено, теперь моя душа уж отдохнёт.

Благословенны сыновья, отмстившие за кровь отцов.

Таким образом, несмотря на то, что между «Местью Антонио» и более ранними трагедиями просматривается много прямых сюжетных параллелей, как немало угадывается и частных заимствований, Джон Марстон внёс собственный вклад в развитие жанра трагедии кровавой мести.

Прежде всего, Марстон выбрал в качестве места действия Ренессансный итальянский двор, исполненный бушующих страстей, и сочными красками написал портрет совершенного деспота, злодея-макиавеллиста. Можно утверждать, что Пьеро Сфорца - лучший сценический негодяй своего времени. В его жилах течёт настоящая кровь, он не абстрактный злодей, подобный иудею Варраве или мавру Арону, Пьеро мыслит, обосновывает свои действия, исполняет намеченное и получает наслаждение от содеянного. Ещё в самом начале действия он появляется с окровавленными руками и восклицает [Ibidem, p. 12]:

Едва могу сдержаться, чтоб открыто

Не возвестить всем о моём триумфе.

Хвастливый вопль так и рвётся

Поведать вам, что месть свершилась.

В образе Пьеро мы видим прямое развитие черт, намеченных было Кидом у хитроумного Лоренцо, но племяннику короля Испании недоставало жизни, страсти, азарта, которыми полон герцог Сфорца. Лоренцо участвует лишь в убийстве Горацио, в остальном оставаясь разработчиком интриги и кукловодом. Пьеро - целеустремлённый, неслыханно нахальный, чувственный, временами наивный негодяй, и это удивительно интересно. В реальности итальянские герцоги эпохи Ренессанса были беспредельно амбициозны и стремились всеми способами добиться расширения границ своих княжеств. Это обстоятельство определяет то, что у Пьеро были и личные, и политические мотивы. Прежде всего, Мелиду нельзя терять, нельзя отдавать Антонио, её следует выдать замуж с выгодой для отца. Следовательно, Антонио необходимо устранить. Затем, брак между герцогом Венецианским Андруджио и Марией, заключённый многие годы назад, нельзя рассматривать иначе, как угрозу укреплению и росту герцогства Венецианского. Месть зрела долго, но не убить Андруджио просто невозможно.

Далее события развиваются в соответствии с наказом Никколо Макиавелли, известным елизаветинской публике: разделяй и властвуй. Сына следует обвинить в убийстве отца, но для этого приходится умертвить и Феличе, свидетеля преступления. Но здесь Пьеро попадает в ловушку: неожиданно объявляются мстители за Феличе, Пандульфо и Альберто, которые в критический момент решили принять сторону Антонио. Затем злодей совершает тактическую ошибку. Тот же Никколо Макиавелли предупреждал, что переусердствовать в кровопролитии опасно [10, p. 122]. Пьеро недооценил Пандульфо, а этот второстепенный, казалось бы, персонаж склонил чашу весов в пользу Антонио.

Злодей, выведенный на сцену Марстоном, остаётся реалистичным и привлекает интерес зрителей до того момента, когда драматург вдруг теряет чувство меры и заставляет Пьеро задумать поход на Рим [14, p. 118]:

Вот юный Галеаццо! Он-то мне и нужен:

Флоренция - хороший город. Будет так:

Мелиду выдам за него немедля.
Затем добуду Геную, женившись на Марии,
Что и отпраздную тотчас же.
Венеция, Флоренция и Генуя - вот сила!
Прекрасно! Я пойду на Рим.
Сперва - долой религию и папство,
А там уж точно верх возьму над всеми.

Стремясь поддержать интерес публики, Джон Марстон написал леденящие кровь сцены, пересыщенные ночными страхами, кровью, ужасами. Фактически драматург сообщил импульс тому направлению в жанре трагедии кровавой мести, которое можно назвать *трагедией злодейства*. «Новые» драмы Джона Мейсона, Томаса Дрю, Томаса Мидлттона, Джона Уэбстера, поставленные на английской сцене в 1607-1620 гг., строились вокруг жутких, невиданных ситуаций и хитросплетений, предугадать которые было невозможно. Безусловно, «старые» трагедии тоже изобиловали страшными событиями, но то были горнила, закалявшие характер героя. В *трагедиях злодейства* кошмары и страдания ради испытания силы духа («триллер») начали уступать место ужасам и мучениям ради самих ужасов («хоррор»).

Так же, как в «Испанской трагедии», в «Мести Антонио» звучит и мотив метаморфозы, которую претерпевает герой. Исполняя сыновний *долг мести* за убийство отца, Антонио сам становится кровавым злодеем. В начале XVII века английская публика увидела «Месть за Бюсси Д'Амбуа» Джона Чапмена, «Честный поединок» Томаса Мидлттона и Уильяма Роули, «Роковое приданое» Филипа Мессинджера. Безусловной вершиной *трагедии долга* является «Гамлет» Уильяма Шекспира. Герои *трагедий долга* воспринимали месть как тяжкую повинность, к выполнению которой их буквально приговорили призраки отцов или братьев, оскорблённая честь семьи и, наконец, сам кодекс доблести эпохи высокого Возрождения, вступавший в странное противоречие с добродетелями и заповедями христианства.

В отличие от «Испанской Трагедии» в финале «Мести Антонио» герой не совершает сенекианского самоубийства. Напротив, Антонио уходит в монастырь, утверждая, что только так можно смыть «грязь крови» (*blood pollution*), только так можно искать искупления грехов [Ibidem, p. 130]:

Мы знаем мир, но знай мы лишь его,
Нам жить не стоило бы вовсе. Священны узы,
Что связали нас с Всевышним. Он повелел
Бежать греха, бежать разврата и ждать,
Пока не призовет Он нас к ответу.
В монастыре, в молениях и бденьях,
Остаток жизни посвящу служенью Богу.

В этом решении просматриваются мотивы, которые во втором и третьем десятилетиях XVII века в полную силу прозвучат в *трагедиях порицания*. Отмщение Небес станет центральной темой таких пьес, как «Герцог Миланский» и «Противоестественный поединок» Филипа Мессинджера, «Трагедии девушки» Джона Флетчера и Френсиса Бомонта, «Вожделением всё погублено» Уильяма Роули, «Оборотень» Томаса Мидлттона и Уильяма Роули. На смену титаническим личностям и доблестным героям в это время пришли персонажи чувственные, слабые, безвольные, покорные. Человек уже не казался самым великим чудом, не стоял в центре мира, не формировал себя сам, как «свободный и славный мастер». Мстители и жертвы обречённо ждали исполнения приговора, отвлекаясь ненадолго делами военными, торговыми или любовными. Зрители постоянно слышали прямое напоминание о том, что Небеса карают злодеяние, как бы ни скрывалось оно под масками покорности и добродетели.

Так в течение «золотого двадцатилетия» трагедии кровавой мести Томас Кид и его последователи заложили основы жанра кровавой трагедии мести и создали импульс, необходимый для развития основных направлений этого жанра: трагедии долга, трагедии злодейства и трагедии порицания. Жанр пользовался удивительной популярностью у публики, пережил закрытие театров во время чумы в 90-е годы XVI века, щедро питая как народные, так и закрытые театры зрелищными трагедиями. Драматурги этого времени были настолько отважны, что создавали пародии на собственные пьесы. В 1604 г. Джон Марстон написал *трагикомедию мести* - пьесу «Недовольный» (1604 г.) [15], представив иронический взгляд на поистине вечный сюжет: «Смерть и проклятье! Молния и гром! Страсти и пытки! - Да будет мщение, господи!» [Ibidem, p. 28]. Вечным сюжет можно назвать потому, что трагедии мести сумели пережить забвение второй половины XVII века, многочисленные переписывания и перекраивания XVIII-XIX вв., резкую критику викторианцев, триумфально возвращаясь на сцену, а затем в кино и обретая всё новых поклонников. «Сейчас нас не может поражать техника Кида, но это происходит оттого, что мы знаем то, что его современники не знали. Мы знаем Шекспира, мы знаем Чапмена, мы знаем длинный ряд трагедий мести, последовавший за «Старым Иеронимо». Мы склонны забыть, что во главе этого славного ряда стоит маленький, длинноротый маршал короля испанского» [1, с. 168].

Список литературы

1. Аксёнов И. А. Шекспир: статьи. М.: Гослитиздат, 1937. Ч. I. 363 с.
2. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М.: Дрофа, 2006. 287 с.
3. Бартон Э. Повседневная жизнь англичан в эпоху Шекспира. М.: Молодая гвардия, 2005. 244 с.

4. Бартошевич А. В. Для кого написан «Гамлет» // Шекспир. Англия: XX век. М.: Искусство, 1994. С. 3-34.
5. Кид Т. Испанская трагедия / пер. с англ. А. А. Аникста и Д. О. Хаустовой. М.: РАТИ-ГИТИС, 2007. 134 с.
6. Adams W. D. A Dictionary of the Drama: a Guide to the Plays, Playwrights, Players and Playhouses of the United Kingdom and America from the Earliest Times to the Present. Philadelphia, 1904. Vol. I. A-G.
7. Allman E. Jacobean Revenge Tragedy and the Politics of Virtue. Newark, 1999.
8. Bacon F. Of Revenge. London, 1625.
9. Boas F. Shakespeare and His Predecessors. Oxford, 1896.
10. Bowers F. Elizabethan Revenge Tragedy (1587-1642). Princeton, 1971.
11. Clare J. Revenge Tragedies of the Renaissance. Horndon, 2007.
12. Criswold W. Renaissance Revivals. City Comedy and Revenge Tragedy in the London Theatre. 1576-1980. Chicago, 1986.
13. Evans G. B. Elizabethan Jacobean Drama: the Theatre in its Time. New York, 1990.
14. Marston J. Antonio's Revenge. The Second Part of the History of Antonio and Melida. Manchester, 1978.
15. Marston J. The Malcontent. London, 1998.

INITIAL PERIOD OF BLOOD FEUD TRAGEDY GENRE DEVELOPMENT IN ENGLISH RENAISSANCE THEATRE: THOMAS KYD AND HIS FOLLOWERS' TRAGEDIES

Dariya Olegovna Khaustova

Department of Foreign Theatre History

Russian Academy of Dramatic Art

dkhaustova@yandex.ru; dary-key@mail.ru

The author considers the peculiarities of the initial period of blood feud tragedy genre evolution in English Renaissance theatre, thoroughly analyzes Thomas Kyd's play "Spanish Tragedy" and describes the peculiar features of Kyd's feud tragedy model. The character of using and movement instruments development direction in Thomas Kyd's followers' plays in 1590-1605 are analyzed by the example of J. Marston's play "Antonio's Feud".

Key words and phrases: English Renaissance theatre; blood feud tragedy genre; "Kyd's school"; dramatic supply; movement instruments; exposition; catastrophe; responsibility tragedy; villainy tragedy; reproach tragedy.

УДК 347.65.68

В данной статье проводится сравнение дореволюционного гражданского законодательства, регламентирующего принятие наследства, с законодательством советского периода и современным. Анализируется возможность заимствования традиционных норм в современное право.

Ключевые слова и фразы: принятие и отказ от наследства; односторонняя сделка; срок принятия наследства; наследники; наследственное имущество.

Елена Викторовна Цыпляева

Кафедра гражданского и уголовного права и процесса

Южно-Уральский государственный университет

E5108@yandex.ru

ПРИНЯТИЕ И ОТКАЗ ОТ НАСЛЕДСТВА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ[©]

Наследственное право - один из наиболее традиционных институтов российского гражданского права. Нормы его достаточно специфичны, в связи с чем законодатель посвятил наследованию отдельный V раздел Гражданского кодекса.

Рассмотрим преемственность правовых норм, регулирующих принятие и отказ от наследства. Возможно, это позволит дополнить или уточнить существующую на данный момент нормативную базу.

В российском дореволюционном наследственном праве заслуживает внимания регламентация, содержащаяся в Законах Гражданских. В советский период отрицалась частная собственность как таковая, а следовательно, и приобретение имущества по наследству было весьма ограничено, только Гражданский кодекс РСФСР 1964 г. более или менее полно описывал процесс наследования в целом и процедуры принятия и отказа от наследства в частности.

Дореволюционное гражданское право рассматривало принятие наследства как одностороннюю сделку. Сделка должна была быть действительной, т.е. «принимаящий наследство субъект должен быть способен совершить сделку (поэтому душевнобольной совсем не способен к принятию, а несовершеннолетние могут принять только с согласия опекуна); воля его должна быть направлена на совершение юридической сделки, и он должен изъявить эту волю» [5, с. 264]. Данное положение соответствует нормам и советского права, и Гражданского кодекса Российской Федерации [1, гл. 9].