

## Иеронимо и *Everyman*: преломление традиции средневекового религиозного театра в «Испанской трагедии»

Н. Э. МИКЕЛАДЗЕ

(МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА)

В статье исследуются пути преобразования жанров средневекового религиозного театра (моралите, фарса, мистерии) в «Испанской трагедии» Томаса Кида. Для сравнительного анализа привлекается народная баллада об Иеронимо, созданная в конце XVI в. по мотивам популярной театральной постановки.

Популярность пьесы о «несчастном отце» Иеронимо во многом была обусловлена возникавшей у зрителя аналогией со «Всеядным человеком» (*Everyman*), героем моралите. Кид в прологе двояко определял жанр своей пьесы: мистерия и трагедия. Сюжет его мистерии можно передать формулой: «человек — подданный судьбы» — *subject to destiny*. С героем моралите — Всеядным человеком — в статье для контраста соотносится не только протагонист трагедии Иеронимо, но и ее второстепенный персонаж Педрингано (сюжет падения человека — последующего отказа от покаяния — расплаты).

Смешивая разные этические представления, Кид создает в пьесе особый театральный «мир мести» (Ф. Эдвардс) и внутри этого мира пробуждает у зрителей симпатию к страданиям Иеронимо. Однако если герой моралите от греха шел к раскаянию, то герой трагедии мести от упований на Небеса — к преступлению (человеческому своеволию). Иеронимо — это *Everyman* наизнанку, обратная сторона Всеядного человека, персонажа моралите.

В сравнении с «Испанской трагедией» в народной балладе на тот же сюжет был усилен мотив наличного социального неравенства и должного равенства людей перед Бо-

гом. Эпическая традиция в эпоху Кида обнаруживает больше консерватизма, чем традиция драматическая. Пришедший из моралите в елизаветинскую драму *Everyman* был наделен в ней новыми ренессансными качествами — «титанизмом» и «безмерностью», сомнением и способностью бросать вызов Небесам, индивидуализмом, — но остался узнаваем аудиторией.

Ключевые слова: Иеронимо, Томас Кид, «Испанская трагедия», Шекспир, Всякий человек, моралите, мистерия, фарс, трагедия мести.

Самую известную пьесу старшего современника Шекспира Томаса Кида «Испанскую трагедию» (*The Spanish Tragedy*, 1585/1587) елизаветинцы обычно называли по имени ее главного героя — «Иеронимо». О популярности «Иеронимо» у современников можно судить не только по частоте ее переизданий, представлений и возобновлений на сцене рубежа XVI–XVII вв., которые фиксируют дневники Ф. Хэнсло (записи за 1591, 1592, 1593, 1597, 1601, 1602 гг., см: Henslowe's Diary, 2002), но и по огромному количеству отголосков, которые мы обнаруживаем в английской дореволюционной драме и других документах эпохи (памфлетах, трактатах, балладах). Любовь публики к Иеронимо носила поистине иррациональный характер. Благодаря пуританским публицистам до нас дошла история о женщине, которая отвергала на смертном одре все духовные утешения, взывая: «Иеронимо! Иеронимо! Дайте мне посмотреть, как играют Иеронимо!» (Voas, 1901: XCIV).

В конце XX в. английский ученый Майкл Хэттэуэй сравнил значимость «Испанской трагедии» для «коллективного сознания» елизаветинцев с фильмами о Джеймсе Бонде для нынешних поколений (Hattaway, 1982: 41). Вероятно, ему пришлось по душе сделанное прежде Т. С. Элиотом уподобление «Испанской трагедии» «современной детективной драме» и «триллеру» (Элиот, 2004: 508). «Судя по свидетельствам, — писал Элиот, — [елизаветинская] публика питала такой же большой интерес к ужасам из зала полицейского суда, что и сегодня» (там же: 485).

Нам представляется, однако, что дело здесь не столько в «театральной практике» и «вкусах» английской публики, расположенной ко «всему ужасному и отталкивающему» (там же: 483). Феномен ошеломляющей популярности пьесы о «несчастном отце» Иеронимо обусловлен прежде всего невольной возникавшей у зрителя *аналогией с героем*, в котором каждый мог увидеть частичку себя. С героем, имя которому — *Everyman* (Всякий человек), представитель *Humanus Genus* (рода человеческого). Елизаветинский зритель наверняка соотносил Иеронимо с героем старого доброго моралите, представление которого не раз видел в своем детстве и юности на площади родного городка.

Автор «Иеронимо» в прологе двояко определял жанр (следовательно, и смысл) своего произведения — *мистерия и трагедия*:

Here sit we down to see the mystery,  
And serve for Chorus in this tragedy  
(I, 1, 90–91<sup>1</sup>).

Сюжет *ego* мистерии (каким бы ни был первоначальный замысел) можно передать формулой: «человек — подданный судьбы» — *subject to destiny* (III, 15, 28). Не Бога, не Провидения, а судьбы. Такой сюжет имеет не библейское (и тем более не христианское) происхождение, а языческое. Уже по этой причине невозможно принять предложенное драматургом жанровое обозначение (о проблеме жанра см. подр.: Мике-

ладзе, 2011: 167–170). Однако сам факт, что драматург-елизаветинец в 1580-х годах называет свою пьесу «мистерией»<sup>2</sup>, говорит о многом.

Прежде всего это говорит о значительной *секуляризации сознания*, которая позволяет автору наполнить старую форму религиозного театра новым (и в данном случае — не соответствующим этой форме, даже подрывающим ее) содержанием. Речь идет об общей секуляризации сознания: не только отдельно взятого драматурга, но и той аудитории, на чей отклик он рассчитывает. Во-вторых, само качество этого нового содержания дает нам представление о *глубине ломки*, которая происходит в то время в общественном сознании. И вместе с тем тот же самый факт говорит о нежелании художника отказываться от привычной драматической формы и тех возможностей, которые она предоставляет: расширение конфликта, сохранение некоторых религиозных обертонов, назидательность, аллегоричность.

В действительности автор «Испанской трагедии» (при всем влиянии на него трагедии Сенеки и итальянской новеллы и драмы) сознательно или невольно приспособлял к нуждам публичного театра несколько жанров старой народно-религиозной драмы: мистерию, моралите и сопровождавшую их комическую, фарсовую интерлюдю. Из этого омолаживающего котла и вышла, надо полагать, та великая елизаветинская драма, наиболее совершенные образцы которой оставил нам Шекспир.

Потому и неудивительно, что *поверх* всех изменений, вопреки всем итальянским «лисыим новшества» (по выражению Томаса Нэша) (Nashe, 1905: vol. 3, 315) — рекам крови, макиавеллизму, смешению верований и пр. — и благодаря привычке сознания, публика угадала в персонаже Иеронимо своего старого знакомого — Всякого человека.

Иное дело *путь* этого Всякого человека. В моралите Everyman — прямом предшественнике общедоступной елизаветинской драмы — идет речь о тех важнейших вещах, с которыми христианин сталкивается в свой смертный час. И ретроспективно — о прожитой земной жизни с ее приобретениями и потерями, которые порой оборачиваются своей противоположностью. В каком сопровождении человек предстанет перед судом Всевышнего Судии? Лишь один из трех друзей героя (аллегория его добрых дел), простертый на земле под грузом грехов умирающего, перед лицом посланца-Смерти соглашается просить за него Господа и молиться о спасении его души. Другу удается подготовить человека к уходу, обратив его к Знанию и Покаянию.

В других известных моралите *The Castle of Perseverance*, *Humanus Genus*, *Man-kind*, *Mind, Will and Understanding* аллегорически представлена борьба полярных сил за душу человека, ведущаяся на протяжении всей его земной жизни. Человек всегда предстает в моралите как представитель рода человеческого, следовательно, как everyman<sup>3</sup>. Он подвергается соблазнам, впадает в тот или иной смертный грех, его одолевают разнообразны пороки, в своей гордыне он может даже бросить вызов самой смерти, отказавшись подготовить свою душу (отказавшись от покаяния как в моралите *The Pride of Life*), его душу уже препровождают демоны в ад... Но Господь освобождает ее благодаря заступничеству Девы Марии или по молитвам Сострадания и Милосердия.

#### ПАРАЛЛЕЛЬНАЯ ЛИНИЯ ПЕДРИНГАНО

Ситуация *отказа от покаяния* изображена и в «Испанской трагедии» в линии «заштупившего себя до смерти» Педрингано (III, 6). Вставший на службу к дону Лоренцо «пройдоха» Педрингано не раскаивается в совершенном предательстве

и убийстве, он отказывается думать о спасении своей души (как советует ему палач — аналог фигуры Смерти моралите), он не видит смысла в молитве, все надежды он возлагает на земную милость короля, а не на милость Бога.

Итог такого жизненного пути подведен в словах Иеронимо о душе, «радостей небесных не вкусившей». И в «земном» решении, объявляемом помощником судьи после казни:

Туда ему дорога. Но палач,  
Прошу, оставь без погребенья труп.  
Негоже нашу землю засорять  
Тем, что не могут Небеса принять  
(III, 6, 109–112)<sup>4</sup>.

Присутствующий в короткой линии Педрингано сюжет *падения человека — последующего отказа от покаяния — расплаты* позволил Л. Эрну соотнести этот персонаж с традицией моралите. Именно в Педрингано («полу-Каине, полу-Иуде») ученый видит аналог Всякого человека (Егпе, 2001: 88). С этим трудно согласиться, поскольку герою моралите было свойственно прислушиваться к Небесам. У Педрингано подобный слух уже совершенно отсутствует, он всецело опирается на «землю» и, вероятно, не верит в спасение души. Это человек нового времени, другой общественно-экономической формации, «эталоном» которого вскоре станет шекспировский Яго с его императивом «На всякой службе я служу себе».

Образ Педрингано едва ли мог соотноситься елизаветинским зрителем с персонажем моралите *Everyman*. Особенно при наличии в пьесе такого главного героя, как Иеронимо. Характерно, что в балладе, сочиненной по мотивам «Испанской трагедии», ее автор — народ — опустил историю расплаты Педрингано за свои предательства.

Но своеобразную *параллель* к Иеронимо этот персонаж, возможно, все-таки составлял. По принципу сближения, чтоб *в несхожести выявить сходство*.

Оба совершают убийства.  
Оба не раскаиваются в совершенных убийствах.  
Оба не ставят вопрос о спасении души.  
Оба становятся орудиями сил зла  
(один — орудием Лоренцо, другой — «демонов ада»).

Наконец, оба ошибаются: один в своем уповании на всемогущество земной власти, другой — сочтя себя «ведомым небом»:

Паденье Вавилона будет нам  
Показано — *на радость небесам*  
(курсив мой. — Н. М.)  
(IV, 1, 195–196).

Кроме того, случай Педрингано не так прост и однозначен, как может показаться. Это история слуги, подчиненного, подданного, в завершенности — низшего в социальной иерархии. Верность низшего и состоит, в частности, в том, чтобы, став на службу, исполнять приказы хозяина. Долг высшего по отношению к такому субъекту — обеспечивать, покровительствовать, защищать. Строго говоря, основная вина Педрингано заключается в *предательстве* Бель-Империи, его сеньоры. Все прочие преступления будут им совершены по приказу нового хозяина Лоренцо: со-

участие в убийстве Горацио (сына Иеронимо), убийство нежелательного свидетеля Серберина.

Как слуга он вправе ждать защиты от хозяина, и он на нее полагается:

Что ж до опасности попасть в тюрьму,  
То знаю я, мой добрый господин  
Меня от всех напастей защитит  
(III, 3, 12–14).

Вместе с тем из письма, которое попадает в руки Иеронимо, следует, что под угрозой лишиться головы этот «верный слуга» способен уже шантажировать своего хозяина, угрожая перед смертью «разгласить тайну».

Палач, который принесет Иеронимо бумаги повешенного, скажет: «Боюсь, сеньор, мы не так с ним поступили». И отчасти этот простой человек в своем сомнении окажется прав: шутник Педрингано стал «малой» жертвой чужого злого умысла и собственного сребролюбия. А потом палач задаст своему начальнику — судьбе Иеронимо — тот же вопрос, что тревожил Педрингано, — о защите:

Вы встанете между мной и виселицей?  
(III, 7, 26).

Документальным источником линии Лоренцо — Педрингано в «Испанской трагедии» многие исследователи (Ф. Боуэрс, Ф. Уильямс, Л. Эрн) считают историю Лейстера — Гейтса, изложенную в запрещенном в Англии памфлете «Государство Лейстера» (1584, другое название «Копия письма...»). Граф Лейстер, обвиняемый автором памфлета во многих макиавеллистских поступках, представлен здесь, помимо прочего, дурным сеньором: пообещав своему приговоренному к казни вору-слуге похлопотать о прощении, он бросил его на произвол судьбы и тем благополучно избавился от неудобного человека. Вероятно, эта история имела немалый резонанс, если ее вспоминали и через двадцать лет в поэме «Призрак Лейстера» (*Leicester's Ghost*, 1605?), посредством знаменитой пустой шкатулки сближая с ситуацией в пьесе Кида: «*For his reprimall, like a crafty fox, / I sent noe pardon, but an empty box*» (Erne, 2001: 51).

Случай Педрингано в драме Кида, помимо прочего, показывает, что иерархическое общество дало мощнейшую трещину. Оно гниет, причем гниет и сверху, и снизу: сеньоры и вассалы, господа и слуги взаимно не исполняют свои от века существующие обязанности, предают друг друга.

У параллельной линии Педрингано в пьесе Кида есть еще одно измерение. Она играет в трагедии важную структурную и смысловую роль. Сцены с Педрингано задуманы драматургом не столько в качестве стилистического фарсового контраста к трагедии, не только для того, чтобы оттенить драму Иеронимо, и далеко не единственно ради того, чтобы создать «комическую разрядку» (Freeman, 1967: 91)<sup>5</sup>.

Основная тема трагедии Кида — преступление и наказание. Основная проблема, следовательно, связана с путями земной и небесной справедливости. Педрингано — необходимый элемент в поиске решения этой непростой проблемы. На сцене в «Испанской трагедии» на протяжении всего действия зритель видит трех повешенных: невинно убитого Горацио, виновного в убийстве человека Педрингано (казненного по решению судьи) и вновь в финале труп повешенного Горацио как символ неминуемого возмездия.

Вырисовывается довольно четкий авторский замысел: преступление — наказание (человеческим судом) — воздаяние (высший суд и его «орудие», каковым себя считает Иеронимо). Кроме того, казнь нераскаянного Педрингано (он отказывается просить милосердия у неба и возлагает все надежды лишь на королевское помилование) предвосхищает конец нераскаянных убийц Горацио. Ужасающе серьезный фарс сцены повешения Педрингано будет повторен в чудовищном театральном представлении, поставленном в финале трагедии Иеронимо.

#### ИЕРОНИМО — ОБРАТНАЯ СТОРОНА EVERYMAN

Среди персонажей пьесы Киды с героем моралите — Всяким человеком — более прочих сходен Иеронимо. Почему? Потому что именно его зрителю было легче всего уподобить себе и, следовательно, *обыкновенному человеку*. Он ни низок, ни чрезмерно высок по происхождению и по положению. Не законченный негодяй (как Педрингано) — и не святой. Он любящий муж и отец, воспитавший достойного сына. Он сведущ в разных областях: судья, адвокат, в прошлом воин, драматург и актер. Он единственный показан в соприкосновении с низшими сословиями. Он знает заповеди и чтит закон. Как многим простым людям эпохи, ему свойственно двоеверие (сочетание языческих и христианских верований, он верит в демонов и призраков). Наконец, он постоянно раздираем между небом и бездной, т. е. находится в положении всякого земного человека.

Вместе с тем тот же самый Иеронимо является и главным *мстителем* этой ставшей классической «кровавой трагедии мести». В том и состоит главный парадокс всей этой театральной истории.

В главной линии *Всякого человека* — линии Иеронимо — вопрос о Божьем воздаянии («Мне отмщение») ставится в риторических целях более, чем в этических. Ф. Эдвардс справедливо замечал, что в пьесе невозможно различить «конфликт между преобладающей языческой нравственностью и нравственностью христианской» (Edwards, 1959: lix). Даже в ходе самого переломного рассуждения (монолог «Vindicta nihil!» в III, 13) Иеронимо не осознает ту этическую дилемму, перед которой непременно оказался бы на его месте любой елизаветинец (анализ кульминационного монолога Иеронимо см.: Микеладзе, 2011: 189–190).

Но Кид и не ставит ее перед своим героем. Беспощадно смешивая разные (в том числе, взаимоисключающие) этические представления, он создает особый театральный «мир мести» (Ф. Эдвардс), живущий по своим законам, и внутри этого мира пробуждает у зрителей *симпатию* к страданиям Иеронимо (вне зависимости от того, одобряют они или порицают личную месть).

Однако еще в прологе содержится подсказка относительно законов, по которым создается этот вымышленный «мир мести». Это закон сновидения:

Тебе, о Мечь, она дала приказ  
 Меня чрез те ворота провести,  
 Откуда сны выходят в мрак ночной  
 (I, 1, 81–83).

И вполне определенного сновидения. Сны, выходящие через «роговые врата» (gates of horn I, 1, 82) — правдивые сны (Вергилий, 1971: 241). Следовательно, зрителю предлагается рассматривать все дальнейшее действие о «мире мести» как вымысел, сон. Но очень похожий на правду.

В сцене гибели Иеронимо (так же, как и в эпизоде казни Педрингано) не идет речь о спасении души или о погибели души. Судьбу загробного существования «друзей и недругов» призрак Андреа будет обсуждать с Прозерпиной:

Я Прозерпину попрошу о том,  
 Чтоб разрешила мне она друзей  
 Сопровождать, а недругов моих  
 Жестоко и по праву наказать  
 (IV, 5, 13–16).

Смерть (данная в пьесе в форме убийств и самоубийства) здесь понимается по отношению к злодеям как кара, а в отношении героя — не как преддверие вечной жизни, а как успокоение страсти мщения<sup>6</sup>:

«Теперь спокойно сердце вновь мое».

и

«Я радуюсь, что наконец отмстил».  
 (IV, 4, 129, 190).

Кроме того, расправа Иеронимо с герцогом Кастильским уже после того, как он отмстил «проклятым убийцам» сына, выглядит абсолютно немотивированной. Перед тем как покончить с собой, Иеронимо закалывает отца злодея Лоренцо, и это самое труднообъяснимое убийство. Теоретически, в соответствии с обычаем кровной мести, за кровь своего сына Иеронимо мог пролить кровь одного только герцога Кастилии: преступление искупала кровь как самого убийцы, так и любого его родича. В трагедии Кида на глазах только что заколовшего Лоренцо мстителя кончает с собой его сестра, а затем он убивает их отца. Даже для кровной мести это явное излишество. Ответственность за убийство Кастильца рукой «подданного судьбы» Иеронимо можно было бы возложить на дух Андреа, жаждущий отмстить всем своим обидчикам. Но и это уязвимое объяснение: герцог не причинил дону Андреа никакого физического вреда, он был лишь противником связи с ним своей дочери. Расправа с герцогом выглядит немотивированной настолько, что заставляет усомниться, что Иеронимо является бичом божественной справедливости даже тех, кто до тех пор разделял с ним эту уверенность.

Трудно удержаться от заключения, что Иеронимо — это *Everyman* наизнанку, или обратная сторона *Всякого человека*, персонажа моралите. Герой моралите от греха шел к раскаянию, герой трагедии мести от упований на Небеса — к преступлению (человеческому своеволию).

Но сама схема, модель

*пути* человека в земной жизни (поступки, которые совершаются в неведении добра и зла в моралите, здесь — действия, обусловленные неожиданным переходом героя от счастья к несчастью);

*открытия* им своего незнания перед смертью (здесь, напротив, Иеронимо получает «знание» — осознавая себя орудием высшего возмездия, но не ошибочно ли оно?) и

*перехода* человека в иной мир (с описанием заслуженной в нем участи, которая достается героям по-разному: в моралите — покаянием, в трагедии — отмщением),

— эта переиначенная драматургом схема восходит к самому известному моралите эпохи.

### НАРОДНАЯ БАЛЛАДА О ГОРЕСТЯХ ИЕРОНИМО

То, что современники приняли героя Кида как усовершенствованный в духе времени вариант *Всякого человека*, во многом подтверждает сохранившаяся народная баллада того времени на сюжет «Испанской трагедии». В собрании *Roxburghe Ballades* она озаглавлена так: «Испанская трагедия, содержащая прискорбные убийства Горацио и Бель-Империи, а также плачевную кончину старого Иеронимо». В балладе Иеронимо еще больше предстает Всяким человеком, чем в трагедии, послужившей материалом для эпического певца.

Баллада помогает нам понять, как воспринимали трагедию простые зрители елизаветинского публичного театра. История Иеронимо представлена в балладе как одновременно утешительный и назидательный пример (*exemplum*) для утративших прежние радости, страдающих людей. Вступление обещает слушателям, что есть скорби, превосходящие ваши, и вот их образец:

О вы, что радость потеряли  
И в горести влачите дни!  
Вам пищу невзгоды стали,  
Вы мните: всех страшней они,  
И ваших бед не перечеть?  
Нет, горшие невзгоды есть

(Испанская трагедия, содержащая ... , 2011: 146).

А заключение баллады содержит резюме, которое на первый взгляд отличает та же печать «этической несообразности», что и саму трагедию:

Вы вняли повести о бедах,  
Горацио смерть в начале их.  
О том довольно — стерся след их  
С погибелью убийц лихих.  
Пред Богом явен всякий грех,  
Будь даже он сокрыт от всех

(там же: 151).

«Все тайное становится явным» — такова мораль баллады. Народ избрал для дидактического резюме всей истории не заключительный, а промежуточный итог трагедии. Вопрос о праве человека вершить суд над себе подобными в балладе вновь не ставится. Однако в загробной жизни, из которой ведется повествование, — и в этом проявилась извечная мудрость народа, способного ясно видеть поверх всех орнаментов искусства, — мститель льет слезы и проклинает фортуны.

Баллада, исполняемая «на мотив *Царицы Дидоны*», поется от лица Иеронимо. Он является рассказчиком:

Страшны Иеронимо несчастья:  
Фортуной был обласкан я.  
Теперь ее готов проклясть я:  
Она мне улыбалась зря.  
Когда б я умер в цвете лет,  
Не плакать ныне мне от бед

(там же: 146).

Сюжет баллады, разумеется, в целом повторяет сюжет «Испанской трагедии». Но есть характерные отличия. В балладе не осталось и следа «мистериальной рамы», в которой зрителями всего сценического действия являлись призрак дона Андреа



и Мечь. Как следствие, потеря сына и мечь за него представлены в балладе Иеронимо-рассказчиком преимущественно как плод его собственных взаимоотношений с судьбой (хотя в редуцированном виде мотив мести Бель-Империи и сохранен). В балладе нет истории расплаты Педрингано за предательства и злодейства, нет шкатулки «с помилованием» и казни. Нет колебаний Иеронимо между «отмщением» Бога и личной мечью.

Понятно, что малая форма не может вобрать в себя все элементы большой формы. Она обречена на избирательность. Баллада оставляет главную линию Иеронимо и то в ней, что более прочего отвечает представлениям народа.

Что же отражает взгляд народа? В сравнении с трагедией в балладе усилен очень показательный мотив: наличного социального неравенства и должного равенства людей перед Богом.

«Иль меньшая о сыне боль, —  
Я молвил, — раз я не король?»

...Так заплатились короли —  
Те, что помочь мне не могли

(там же: 150–151).

Как видно, баллада о несчастном Иеронимо создает образ, несколько отличный от образа героя трагедии. В трагедии это был герой, сумевший в финале сжать «судьбу в кулаке», сумевший виртуозно и всецело осуществить задуманное возмездие («автор и актер» в этой пьесе).

В балладе перед слушателями предстает прежде всего несчастный человек:

Вот так я, старый и седой,  
Несчастья видел, не покой

(там же: 151).

Он — жертва изменчивой Фортуны (*hapless Hieronimo*), продолжающий скорбеть там, откуда ведется его рассказ.

Таким образом, баллада, лишая Иеронимо некоторых ренессансных черт, представляет его вновь как обобщенного *Всякого человека* по преимуществу. Эпическая традиция в эту эпоху обнаруживает больше консерватизма, чем традиция драматическая. Дело в том, что пришедший из моралите в елизаветинскую драму *Everyman* был, естественно, наделен в ней новыми ренессансными качествами — «титанизмом» и «безмерностью», сомнением и способностью бросать вызов Небесам, пристрастием к размышлению, индивидуализмом, — но остался по-прежнему вполне узнаваем аудиторией. Именно эти *новые качества* универсального героя и испытывались в елизаветинской драме. В «Испанской трагедии» Кида, а позднее в «Гамлете», «Короле Лире» и «Макбете» (в значительно меньшей степени в «Отелло») Шекспира обнаруживаются самые впечатляющие следы сюжета моралите<sup>7</sup> о судьбе *Всякого человека* в елизаветинской драме.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее ссылки на тексты «Испанской трагедии» означают номера актов, сцен и строк.

<sup>2</sup> Пока у нас нет уверенности в том, что Кид использовал французское название пьес на библейские сюжеты ('mysteries') терминологически, мы можем говорить о «мистерии» лишь

как о «действе, исполненном тайного смысла». Впрочем, это значение не противоречит современному знанию о средневековых мистериях.

<sup>3</sup> Лишь иногда сословное положение героя моралите служит дополнительным средством характеристики. Так, героем «Гордыни жизни» является король, а не обыкновенный человек.

<sup>4</sup> Здесь и далее «Испанская трагедия» и баллада об Иеронимо приведены в переводе М. Савченко.

<sup>5</sup> Развивая традицию фарсовых интерлюдий средневекового народно-религиозного театра, Кид применяет комический метод в жанре трагедии. Причем комический материал он делает частью основного действия пьесы. И это оказало не меньшее влияние на дальнейшее развитие английской драмы, чем созданный им канон «кровавой трагедии мести».

<sup>6</sup> Ср.: «О смерть благая, ты одна утишишь страсть» (Сенека, 1983: 66) (пер. С. Ошерова).

<sup>7</sup> В то же время в «Гамлете» и «Короле Лире» Шекспира можно обнаружить явные следы и другой традиции средневекового театра — мистерияльной.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Вергилий, Публий Марон. (1971) Энеида // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М. : Художественная литература. 447 с.

Испанская трагедия, содержащая прискорбные убийства... (народная баллада) (2011) // Кид Т. Испанская трагедия. М. : Ладомир ; Наука. 328 с. С. 146–151.

Микеладзе, Н. Э. (2011) Томас Кид и «Испанская трагедия» // Кид Т. Испанская трагедия. М. : Ладомир ; Наука. 328 с. С. 155–221.

Сенека, Луций Анней. (1983) Федра // Сенека, Луций Анней. Трагедии. М. : Наука. 432 с.

Элиот, Т. (2004) Сенека в елизаветинском переложении // Элиот Т. С. Избранное. Т. 1–2. Религия, культура, литература. М. : РОССПЭН. 752 с. С. 469–516.

Boas, F. (1901) Introduction // The Works of Thomas Kyd / ed. by F. S. Boas. Oxford : Clarendon Press. 607 p. P. XIII–CXIII.

Edwards, Ph. (1959) Introduction to The Spanish Tragedy // Thomas Kyd. The Spanish Tragedy / ed. by Ph. Edwards. L. : Methuen & Co. 234 p. P. XVII–LXIX.

Erne, L. (2001) Beyond The Spanish Tragedy. A Study of the Works of Thomas Kyd. Manchester : Manchester University Press. 252 p.

Freeman, A. (1967) Thomas Kyd: Facts and Problems. Oxford : Clarendon Press. 200 p.

Hattaway, M. (1982) Elizabethan Popular Theatre. L. : Routledge. 220 p.

Henslowe's Diary (2002) / ed. by R. A. Foakes. 2nd edition. Cambridge : Cambridge University Press. 368 p.

Nashe, Th. (1905) The Works of Thomas Nashe : in 5 vols. / ed. by R. B. McKerrow. L. : Sidgwick and Jackson. Vol. 3. 416 p.

*Дата поступления: 25.10.2013 г.*

#### HIERONIMO AND EVERYMAN: TRADITION OF THE MEDIEVAL RELIGIOUS THEATRE IN THE SPANISH TRAGEDY

N. E. MIKELADZE

(LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY)

The article takes a look at the transformation of medieval theatre (morality plays, comic interludes and mystery plays) in Thomas Kyd's "The Spanish Tragedy". For the purpose of comparative analysis, we also pay attention to a popular ballad of Hieronimo, made at the end of the 16<sup>th</sup> century and inspired by the performance of Kyd's tragedy.

The popularity of the play of the "hopeless father" Hieronimo was largely due to the analogy with Everyman the morality play protagonist, which a spectator must have easily noticed. In the prologue to his play, Kyd provides a double genre definition through the mouth of Revenge: the play is both "misterie" and "tragedie". The plot of the "misterie" can be summarized with a following dictum: man is a subject to destiny. To provide some contrast, both Hieronimo the protagonist and

a supporting character Pedringano are compared to Everyman (along the plot line of human fall — persisting unrepentance — retribution).

Combining various ethical ideas, Kyd creates a specific theatrical “world of revenge”, using it to inspire sympathy for Hieronimo’s sufferings in spectators’ minds. While the protagonist of a morality play progressed from sin to penance, that of the revenge tragedy moves from hope in heaven to crime by human frowardness. Hieronimo is Everyman turned inside out, the reverse side of the morality play protagonist.

In contrast with *The Spanish Tragedy*, the popular ballad of Hieronimo emphasizes social inequality as set against due equality before God. The epic tradition of Kyd’s time reveals itself as more conservative than the dramatic one. Transplanted from the morality play to Elizabethan drama, *Everyman* acquires new features of the Renaissance — “titanism” and “boundlessness”. Now capable of doubting and challenging heaven, and endowed with individualism, *Everyman* was nevertheless still recognizable for the audience.

Keywords: Hieronimo, Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, Shakespeare, *Everyman*, morality play, mystery play, comic interlude, revenge tragedy.

#### REFERENCES

Vergilii, Publii Maron. (1971) *Eneida* [The Aeneid]. In: Vergilii. *Bukoliki. Georgiki. Eneida* [Bucolics. Georgics. The Aeneid]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ. 447 p. (In Russ.).

Ispanskaia tragediia, sodержashchaia priskorbnyie ubiistva... (narodnaia ballada) (2011) [The Spanish Tragedy, Containing the Lamentable Murders... (Popular Ballad)]. In: Kyd T. *Ispanskaia tragediia* [The Spanish Tragedy]. Moscow, Lodomir Publ. ; Nauka Publ. 328 p. Pp. 146–151. (In Russ.)

Mikeladze, N. E. (2011) Tomas Kid i «Ispanskaia tragediia» [Thomas Kyd and *The Spanish Tragedy*]. In: Kyd T. *Ispanskaia tragediia* [The Spanish Tragedy]. Moscow, Lodomir Publ. ; Nauka Publ. 328 p. Pp. 155–221. (In Russ.).

Seneka, Lutsii Annei. (1983) *Fedra* [Phaedra]. In: Seneka Lutsii Annei. *Tragedii* [The Tragedies]. Moscow, Nauka Publ. 432 p. (In Russ.).

Eliot, T. (2004) *Seneka v elizavetinskom pereložhenii* [Seneca in Elizabethan Translation]. In: Eliot T. S. *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow, ROSSPEN Publ. Vols. 1-2. *Religiia, kul'tura, literatura* [Religion, Culture, Literature]. 752 p. Pp. 469–516. (In Russ.).

Boas, F. (1901) Introduction. In: *The Works of Thomas Kyd* / ed. by F. S. Boas. Oxford, Clarendon Press. 607 p. Pp. XIII–CXIII.

Edwards, Ph. (1959) Introduction to *The Spanish Tragedy*. In: Thomas Kyd. *The Spanish Tragedy* / ed. by Ph. Edwards. L., Methuen & Co. 234 p. Pp. XVII–LXIX.

Erne, L. (2001) *Beyond The Spanish Tragedy. A Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester, Manchester University Press. 252 p.

Freeman, A. (1967) *Thomas Kyd: Facts and Problems*. Oxford, Clarendon Press. 200 p.

Hattaway, M. (1982) *Elizabethan Popular Theatre*. London, Routledge. 220 p.

*Henslowe's Diary* (2002) / ed. by R. A. Foakes. 2nd edition. Cambridge, Cambridge University Press. 368 p.

Nashe, Th. (1905) *The Works of Thomas Nashe : in 5 vols.* / ed. by R. B. McKerrow. London, Sidgwick and Jackson. Vol. 3. 416 p.

*Submission date: 25.10.2013.*

*Микеладзе Наталья Эдуардовна* — доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова. Адрес: 125009, Россия, Москва, ул. Моховая, д. 9. Тел.: +7 (495) 629-74-35. Эл. адрес: fornatalia@bk.ru

*Mikeladze Natalia Eduardovna*, Doctor of Science (philology), professor of the Foreign Journalism and Literature Department, Lomonosov Moscow State University. Postal address: 9 Mokhovaya St., Moscow, Russian Federation, 125009. Tel.: +7 (495) 629-74-35. E-mail: fornatalia@bk.ru