

DOI: [10.17805/ggz.2018.6.7](https://doi.org/10.17805/ggz.2018.6.7)

**Реальная политика и реальность насилия в тексте  
«Парижской резни» К. Марло**

*В. А. Ковалев*

*Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов*

*«Парижская резня» Кристофера Марло, посвященная трагичным событиям Варфоломеевской ночи и их контексту, — одно из первых воплощений на сцене реальных политических инцидентов в буквальной, а не аллегорической форме. Одновременно трагедия полна как стереотипов, так и политических антикатолических установок (таких как крайняя жестокость, макиавеллизм и т. д.), формировавших в глазах англичан образы континентального «другого». Кроме того, пьеса оказывается одной из первых в списке кровавых «трагедий мести» золотого века английской драматургии. Марло внес вклад в создание макабрического «словаря ужасов», ставшего инструментарием для последующих экспериментов в этом жанре. В рамках исследования процесса формирования этих образов в статье представлен новый перевод фрагментов трагедии, позволяющий, по мнению автора, точнее отразить установки, которыми руководствовался драматург, и восприятие пьесы современниками.*

*В виде доклада исследование было представлено на I Всероссийской научной конференции «Кристофер Марло и его творчество в русской и мировой культуре: междисциплинарный взгляд» (Москва, 22–23 июня 2018 г.). Конференция была проведена в рамках проекта Российского фонда фундаментальных исследований (№ 18-012-00679).*

*Ключевые слова: К. Марло; «Парижская резня»; английский ренессансный театр; конфессиональная эпоха; конфессиональный театр; политический театр Ренессанса; Варфоломеевская ночь; гугенотские войны; Генрих де Гиз*

**Realpolitik and the Reality of Violence in  
C. Marlowe's "The Massacre at Paris"**

*V. A. Kovalev*

*Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences*

*Christopher Marlowe's "The Massacre at Paris" is dedicated to the tragic events of the St. Bartholomew's night and their context. It is one of the first evocation of the real political incidents on stage in a verbal and non-allegorical manner.*

*Simultaneously, the tragedy is full of both stereotypes and political anti-Catholic mindsets (such as extreme cruelty, Machiavellianism, etc.) that had been shaping the image of the continental “Other” among the English people. Additionally, the play was one of the first bloody revenge tragedies in the Golden Age of English drama. Marlowe contributed to the formation of the macabre “vocabulary of horrors” that would become a set of tools for subsequent experiments in this genre. The research explores the development process of these images. The article presents fragments of a new Russian translation of “The Massacre at Paris”, which, in the author’s opinion, makes it possible to determine the playwright’s attitudes as well as the contemporaries’ perception of the play more precisely.*

*The study was presented at the I All-Russian conference “Christopher Marlowe and His Literary Heritage in Russian and World Culture: An Interdisciplinary Look” (Moscow, June 22–23, 2018). The conference was held within the framework of the project supported by the Russian Foundation for Basic Research (No. 18-012-00679).*

*Keywords: C. Marlowe; “The Massacre at Paris”; English Renaissance drama; confessional age; confessional theatre; Renaissance political theatre; St. Bartholomew’s night; French wars of religion; Henry de Guise*

### ВВЕДЕНИЕ

Джон Гленн писал, что Кристофер Марло не создал более мрачного мира, чем мир «Парижской резни» (Glenn, 1973: 377). Франк Ардолино утверждал, что пьеса — «сенсационалистское описание кровавых событий» (Ardolino, 1995: 245; здесь и далее перевод мой. — В. К.). Из свидетельств, собранных Кристен Пул видно, что и критики, и издатели определяли «Парижскую резню» как «кровотокающий образец варварской работы» (Poole, 1998: 2). В традиционном определении Марло оказывается то ли садистом, смакующим массовые убийства, то ли журналистом, в погоне за сенсациями желающим налить побольше крови и нагромоздить побольше трупов, то ли пропагандистом, оправдывающим религиозную войну и возбуждающим новый виток религиозной ненависти. Вполне возможно, что на такую интерпретацию творчества Марло влиял его биографический миф. Правда, признавалось новаторство драматурга — в конце концов, чуть ли не впервые со времен Эсхила ставилась трагедия на современную зрителям тему, когда вполне были живы еще некоторые ее персонажи.

Долгое время пьеса считалась худшим из творений Марло, безыскусным нагромождением ужасов и брутального насилия, при этом еще и плохо структурированным образцом протестантской пропаганды. Отмечалось также и нарушение эстетических принципов трагедии, восходящих еще к поэтике Аристотеля — Марло разделяет пьесу на два временных отрезка, нарушив

единство времени, нарушается также и единство места и образа действия (Marlowe, 1998: 309). Вне всяких сомнений, все это есть в тексте. Убийство, насилие, отравительство, садизм, супружеская измена, заговор, предательство — список вообще очень сильно напоминает финальные слова Горацио из «Гамлета». Используя кулинарную метафору Ричарда Хиллмана «сырые ингредиенты истории уже были подготовлены — не только события резни в ночь св. Варфоломея, но и отравительство, колдовство, безбожие и тирания» (Hillman, 2002: 25)

Взгляд на пьесу как на фестиваль экстремальной жестокости и насилия поддерживался и в современной историографии, когда, правда, изменившиеся критерии эстетической оценки вели к переоценке отношения к пьесе без ревизии самой ее сути. Жанет Клер, также рассматривая пьесу как эстетику насилия, видела в Марло предшественника «театра жестокости» Антонена Арто (Clare, 2000: 87). Марло атаковал чувства аудитории путем демонстрации экстремального насилия, конфликта, амбиций и страстей. Некоторые авторы увидели в работе драматурга попытку исследования истоков насилия вообще и религиозного насилия в частности — например, можно, по примеру Джулии Бриггс, процитировать Роберта Кашмана: «“Резня” говорит больше об источниках насилия, чем любой другой текст» (цит. по: Briggs, 1983: 277).

Достаточно оригинальную интерпретацию особенностей этой трагедии, призванную несколько реабилитировать автора, предложили критики, использующие психологический подход. Прежде всего, встал вопрос о лакунах в произведении. Почти любое обсуждение пьесы начиналось с утверждения ее фрагментарности, поврежденности или «сильной» неоконченности (несмотря на многочисленные подтверждения того, что она ставилась, и с большим успехом). Впрочем, возникали версии о том, что дошедший до нас текст представляет собой пиратскую версию, записанную по памяти актеров, и поэтому столь сильно фрагментирован.

Структура пьесы выглядит действительно не совсем обычно. Разорванная внутри на две слабо связанные между собой части (о чем будет сказано ниже), она также в известной степени открыта в обе стороны. В конце концов, мы знаем не из пьесы, но из курса французской истории, что, даже если рассматривать произошедшее в терминах трагедии мести, то кровавым событиям 1572 года предшествовала гибель отца герцога де Гиза во время осады Орлеана — предположительно, по приказу адмирала Колиньи; и колесо насилия не закончит свое вращение с воцарением Генриха IV, которого самого ждет встреча с Франсуа Равальяком. Из трагедии же мы мало узнаем о предыстории конфликта, и столь же открытым является финал, знаменующий, по сути, новый виток истории. Воцарение Генриха IV в этом смысле немного похоже на воцарение Фортинбраса в «Гамлете».

До некоторой степени решить проблему внешней открытости удалось путем помещения пьесы в антикатолический и антииспанский дискурс, характерный для Англии второй половины XVI — начала XVII в. Демонизация испанцев и выстраивание синонимичного ряда «папист — значит испанец» имела длинную предысторию, о которой написано много, в том числе и автором этих строк (Ковалев, 2012, 2015). Отмечу, что невероятная, совершенно brutальная жестокость, приписываемая испанцам в различных произведениях, весьма сходна с кровавыми сценами трагедии Марло. Здесь можно отметить и памфлеты, посвященные жестокости испанцев в Новом Свете (Рэли, 1963; Greene, 1589), и совершенно демонические портреты Филиппа II, и «Злосчастного путника» Томаса Нэша (Nashe, 1594), и памфлеты времен испанского брака Марии Тюдор, и, в том числе, творчество самого Марло, например, сцена из «Фауста» в Риме.

Помещение «Парижской резни» в контекст антииспанской и антикатолической пропаганды решало проблему открытости структуры пьесы и ее незавершенности, поскольку борьба против католиков продолжалась и только набирала обороты. С другой стороны, оно лишала пьесу самостоятельного значения, превращая ее в один из эпизодов политико-религиозной борьбы, очередную, пусть и яркую, протестантскую агитку. В любом случае, открытым оставался вопрос о внутреннем структурном разрыве.

### *ТРАВМАТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ И ТЕАТР ПАМЯТИ В ТЕКСТЕ «ПАРИЖСКОЙ РЕЗНИ»*

Психологический подход позволял решить эту проблему. Он не объявлял привилегированным взгляд, который утверждал конвенциональный эстетический приоритет качеств единства, красоты и смысла над разделенностью, умолчаниями и бессмыслицей.

С точки зрения такого подхода пьеса Марло становилась одним из первых литературных экспериментов в жанре, который Майкл Ротберг определял как «травматический реализм». Согласно его объяснению, травматический реализм развивается из — и, одновременно, как ответ на — требования документальности, которые экстремальное историческое событие выдвигает по отношению к тем, кто пытается их осмыслить. Тексты травматического реализма ставят своей целью степень достоверности, превосходящей прямое соответствие фактам. Экстремальные исторические события требуют репрезентативной стратегии, превосходящей личное свидетельство (Rothberg, 2000: 100). Пьеса Марло драматизирует историю как «историю травмы» (Martin, 2011: 29).

Особенность подобной формы реализма Келли Оливер раскрывает через стремление не просто соответствовать фактам, но приобрести способ-

ность, которую она определяет как *response-ability*, способность отвечать. Эта способность раскрывается через различие между терминами, происходящими из судебной практики, — *eye-witness* и *bearing-witness*, т. е. непосредственное видение и способность выступать свидетелем в суде (Oliver, 2001: 15–16).

С точки зрения написания истории как истории травмы необходимо помещать пробелы в исторический нарратив с целью создания возможности для конструирования памяти, которое исключало бы помещение зрителя в комфортную позицию наблюдателя или морального судьи.

В качестве примера подобных умолчаний можно привести тот факт, что во второй части трагедии, переносящей нас в события, связанные с убийством герцога де Гиза и короля Генриха III, сама резня подвергается замалчиванию со стороны всех ее участников (как католиков, так и их жертв). Лишь один раз после 13-й сцены в тексте встречается слово *massacre* — в проклятиях Генриха III душе умирающего Гиза, да и то во множественном числе. Однако неоднократно на события Варфоломеевской ночи 1572 года участники намекают, и довольно прозрачно. Например, герцог Лотарингский говорит Екатерине Медичи в 14-й сцене:

#### КАРДИНАЛ

Толпу людей собрал мой брат де Гиз,  
Чтоб вырезать — сказал — всех пуритан  
Но «дом Бурбонов» — было бы честней.  
Мадам, скорей заверьте короля,  
Что это — благо для родной страны  
И для святой религии...

(Сцена 14, 54–60; здесь и далее перевод мой. — В. К.,  
выполнен по изданию Дэвида Фуллера и Эдварда Эша — Marlowe, 1998.)

Генрих Наваррский неоднократно упоминает отмщение с безусловным, но непрямым указанием на резню.

#### НАВАРРСКИЙ

Разбила лагерь праведная месть  
На мощном холме сердца моего,  
Там поднят флаг, что изменил свой цвет:  
Был зелен, словно нежный лист весной,  
Но к осени кроваво-красным стал  
На нем девиз начертан: я воздам!

(Сцена 16, 20–25)

Ближе всех подходит Генрих III в сцене с трупом де Гиза:

### ГЕНРИХ III

Мне это зрелище — бальзам душевных ран  
Пусть сын увидит мертвого отца!  
Душа под грузом тысячи убийств  
Пусть рухнет в ад до огненных глубин  
Во имя тех, кто в распре кровь пролил,  
Что на моих руках по смертный час,  
Я перед всем собранием клянусь,  
Что не был я французским королем  
По этот миг. Изменник нас вовлек  
В войну и распрю, расточил казну.

(Сцена 21, 90–99)

Довольно ловко Генрих III удаляется от слова «резня». Сначала она превращается в «тысячи убийств», затем становится «распрей». Покаяние и признание крови невинных на своих руках быстро сменяется переключением вины и росписью в собственной беспомощности. В целом, речь идет о некоем кровавом пятне, которое вытесняется в сферу неименованного, хотя и признаются его темное наследие (Martin, 2011: 32).

Поведение персонажей во второй части описывается в терминах, которые Николас Абрахам и Мария Торок определили как «шифрование» (*encryption*). Такое поведение характерно для людей, чья реальность структурирована преступлением, которое само остается в сфере неименованного. Если же *cryptophores* переведут преступление в слова, то весь их мир будет поглощен катастрофой (Abraham, Torok, 1994: 158).

Таким образом, разорванность структуры пьесы приобретает неожиданное объяснение. Это — итог процедуры шифрования, которое исключает оформление материала в единый нарратив. Зрителям пьесы предлагалось находиться не в комфортном положении зрителя спектакля, «болельщика» за праведных или морального судьи, а дешифровщика или детектива, разгадывающего подозрительное умолчание персонажей. Ричард Хиллман отмечал, что пьеса структурирована как точечный акт припоминания, и события второй половины призваны освежить в памяти зрителей события первой (Hillman, 2002: 87).

По версии Мэтью Мартина, то, что зритель должен был дешифровать, и то, что пьеса была призвана ему напомнить, кроется в соответствии между политикой умолчания о резне на сцене и политикой умолчания о ней в реальной жизни. В тексте пьесы Генрих Наваррский говорит о военной помощи

со стороны Елизаветы, а под конец появляется ее агент. Однако на практике после резни помощь не была оказана, Елизавета согласилась стать крестной дочери Карла IX и продолжила брачные переговоры с герцогом Алансоном. Аудитория, по замыслу Марло, должна была заново пережить травму резни, дешифровать умолчания и преодолеть амнезию — тот самый временной разрыв в 10 лет, когда кровь жертв Варфоломеевской ночи была забыта (Martin, 2011: 34).

За счет такого подхода можно объяснить еще одну особенность пьесы, которую часто ставили в упрек Марло, или считали признаком «увечности» текста. Пьеса разбита на большое количество сцен, некоторые из которых крайне невелики по объему: двенадцатая сцена — 9 строк, седьмая — 10, восьмая — 15. Показательно, что все сокращенные сцены располагаются в первой части произведения. Таким образом первая часть превращается в цепочку немногословных статичных «живых картин». Разумеется, это может быть элементом авторского стиля Марло, поскольку аналогичный упрек выдвигался в отношении его «Тамерлана».

Тем не менее, возможно и другое объяснение. Подобные статичные картины, именуемые термином *loci* (места) активно использовались в то время в герметической традиции для «искусства памяти». Исследование искусства памяти, начатое Фрэнсис Йейтс (Yates, 1966), активно развивалось ее продолжателями на Западе (Rossi, 2000; Carruthers, Ziolkowsky, 2002), и даже в России (Малышкин, 2011). При этом применение искусства памяти для политических целей, которые условно можно было бы охарактеризовать современным термином «пропаганда», также исследовалось применительно к Англии рубежа XVI–XVII вв. достаточно подробно в работе Вогана Харта (Hart, 1994).

Таким образом, можно предположить, что Марло вполне целенаправленно создавал своеобразную «цицероновскую комнату ужасов» — по аналогии с одним из основных приемов искусства памяти, целью которой было закрепить и восстановить в сознании англичан трагичные события Варфоломеевской ночи.

### *РЕЛИГИОЗНЫЙ ЭКСТРЕМИЗМ, БИНАРНЫЕ ОППОЗИЦИИ И LOCUS TERRIBILIS*

Сказанное позволяет нам обратиться к историко-антропологическими исследованиями религиозного противостояния во Франции Натали Земан Дэвис и одновременно применением концепции из религиозной терминологии *locus terribilis*. Эти два на первый взгляд слабо связанных исследовательских сюжета могут, по моему убеждению, в сочетании со сказанным выше об искусстве памяти открыть путь к новому прочтению «Парижской резни».

Натали Дэвис обратила внимание на ритуализацию насилия в эпоху религиозных войн во Франции и тесную связь его с религией не только по выбору цели, но и по символическому оформлению. Насилие мыслилось как ритуал очищения, и, как и любой ритуал, этот был близок к театру и представлял собой манипуляцию символами, воспринимающимися как часть мира сакрального (Davies, 1973: 62).

С другой стороны, *loci*, понимаемые широко, в значении «место в театре», «роль», «ситуация», создавали бинарную оппозицию *locus terribilis* — *locus amoenus*, в первое из которых и стремился отправить зрителей Марло (Probes, 2008: 164).

Собственно, вывод о связи театра и религиозного насилия можно сделать из текстов современников трагичных событий 1572 года. Так, театральные метафоры в отношении Екатерины Медичи использует Джон Стаббс: «В этой трагедии она сыграла свою роль... и показала, как управляет всей Францией. Она была постановщиком, она стояла с книгой в руках и давала указания своим детям и всем остальным исполнителям ролей, что сказать и что сделать. И последний акт был крайне прискорбным» (Martin, 2011: 27). В самом тексте Марло де Гиз прямо говорит убийцам, отправленным к адмиралу Колиньи: «Пойдите и свою сыграйте роль». Перед смертью Генрих III говорит: «Я завершаю пьесу дома Валуа».

Таким образом, связав театральность и ритуальность в описании резни, можно вспомнить, что целью публичных ритуалов является формирование *loci memoriae*, которые в дальнейшем одивляют в памяти священные символы.

Символы, которыми манипулирует Марло — прежде всего библейские и теологические. Тема креста и крестных мук. Крест несут на шлемах убийцы:

Пускай же исполнители резни  
Несут на бургиньотах белый крест  
И белой лентой руки перевьют.  
На ком не будет их — тот еретик,  
Повинен смерти, будь хоть сам король  
Я залп из башни орудийный дам  
Пусть по нему на улицы идут  
Паролем станет колокольный звон  
Его услышат — час резни настал  
Покуда звон звучит — пусть режут всех.

(Сцена 4, 29–39)

Гибель Адмирала оформлена в виде казни Христа:

### АНЖУЙСКИЙ

Тащите прочь! И голову, и руки  
Отрежьте и пошлите в Рим святой  
И завершая праведное мщенье  
На Монфакон влачить еретика!  
И тот, кто ненавидел честный крест,  
По смерти пусть висит в цепях на нем.

*(Сцена 6, 43–48)*

Далее два анонимных лигиста завершают надругательство:

### 1-Й

Что нам делать с Адмиралом? Сожжем его, как еретика?

### 2-Й

Нет, ведь его тело заразит огонь, а огонь — воздух, и мы сами можем стать еретиками.

*(Сцена 11, 1–12)*

После этого они вешают тело на дереве, пародируя распятие. Пародирование ритуальных действий чужой конфессии, как отмечает Натали Дэвис, «неудивительно, что многие акты насилия... приобретали характер очищения или, наоборот, парадоксального осквернения, когда избавление от скверны производилось путем возвращения профанной (для представителей данной конфессии и священной для оппонентов. — В. К.) вещи в профанный мир» (Davies, 1973: 59).

Однако это вполне объяснимое для современного антрополога действие в глазах зрителей театра «Роза» приобретало совсем другое значение и становилось зажигательной смесью для конфессиональной ненависти. Католики оскверняют и извращают все, связанное с религией. Они убивают под знаком креста, поминая Бога. Жена Гиза, наставляя ему рога, тоже поминает Бога.

Формирующим бинарную оппозицию маркером становится противопоставление культа реликвий культу Слова Божьего. Католики идентифицируют себя через реликвии:

### СЕРОУН

Христос небесный...

**МОНСОРО**

Негодяй, молчи!  
Как смеешь обращаться ты к Христу  
Не испросив заступников святых?  
Святой Иаков вот, ему молись.

**СЕРОУН**

Я к Богу обращаю свои слова.

**МОНСОРО**

Тогда сейчас к Нему их заберешь.  
*(Убивает Сероуна.)*

*(Сцена 8, 9–15)*

Аналогично показана смерть адмирала Колиньи:

**АДМИРАЛ**

Позвольте, перед смертью помолюсь.

**ГЕРЦОГ АНЖУЙСКИЙ**

Марии, и распятие целуй!  
*(Убивает Адмирала.)*

*(Сцена 6, 28–29)*

Каждый раз мечи убийц прерывают обращенное к Богу слово. Одновременно протестанты умирают со словом, обращенным к Богу на устах и со Словом Божьим в руках. В двенадцатой сцене эти две метафоры сходятся:

*Входят пять или шесть протестантов, в руках у них книги.  
Одновременно входит Гиз и все остальные.*

**ГИЗ**

Вот гугеноты, убивайте их!

**ПРОТЕСТАНТ**

Милорд де Гиз, послушайте меня...

**ГИЗ**

Нет, негодяй, твой мерзостный язык,  
Что церковь Рима дерзко похулил  
Не тронет слуха моего ничем.  
Для вас я в сердце лишь одно храню:  
Убить, убить! Пощады никому!

*(Убивают протестантов.)*

*(Сцена 12, 1–9)*

По мнению Кирстен Пул, этим показано уничтожение самого слова — как человеческого, так и Божьего — руками убийц-католиков одновременно с уничтожением тел (Poole, 1998: 17). Библейская метафора Слова, ставшего плотью, для зрителей демонстрировала, говоря религиозной терминологией, сораспятие протестантов Христу.

Неудивительно, что и оппоненты идентифицируют католиков через реликвии:

### НАВАРРСКИЙ

Такое множество достойных полегло  
Здесь от мечей безжалостных убийц,  
Что я готов от скорби умереть.  
Но Бог, мы знаем, сокрушит врагов,  
Что против правды Божьей поднялись,  
Я против них на битву выхожу,  
И королева Англии со мной.  
Так пусть бегут паписты из страны  
И мощи пусть свои уносят прочь.

(Сцена 18, 9–18)

Удаление маркера противоположной конфессии становится, по мнению Дэвис, знаком очищения страны, а почти буквальная цитата Псалма 142 возвращает зрителей в библейское пространство.

Бинарное противостояние конфессий воплощается в противостоянии двух ведущих фигур — короля Наваррского и герцога де Гиза. Разумеется, космический масштаб конфликта в сознании современников делает эти фигуры также космическими. Образ Гиза связывается с Люцифером, его постоянно сопровождает термин *aspiring* — дерзновенный:

Своей мечты превыше я парю,  
Взойду превыше башни Вавилонской,  
И там надену Франции венец  
Я или обращусь совсем в ничто,  
Или царить я стану среди звезд,  
Хотя паду затем в глубины ада.

(Сцена 2, 42–47)

Сходство этого монолога де Гиза с монологом другого демонического персонажа английской драматургии — Ричарда III из одноименной трагедии Шекспира — отмечает Роберт Логан (Logan, 2007: 31).

В свою очередь, король Наваррский во всем полагается на Бога (как Карл IX — на мать). Бог в восприятии короля Наваррского — целитель и защитник. Таким образом, Марло активизирует один из концептов того времени — восприятие Бога как врачевателя тела государства.

### НАВАРРСКИЙ

*(умирающему Карлу IX)*

Располагайтесь здесь, мой государь,  
Но верю я, Господь вас исцелит.

<...>

*(после смерти Карла)*

В союзе Гиз с испанским королем,  
И хочет сам во Франции царить,  
Но Бог, кто правых защитит всегда,  
Меня укроет в милости своей.

*(Сцена 13, 6–7, 38–41)*

Мотиваторы Гиза — папа, католицизм, испанский король, жажда власти. Наваррского — Бог, вера, право, Франция:

### КОРОЛЬ

Милорд мой Гиз, известно стало нам,  
Что вы собрали множество людей.  
Зачем? — нам это ведать не дано,  
Но точно знаем: не для службы нам.

### ГИЗ

Я не изменник Франции и вам,  
Войска же — ради Библии святой.

### ЭПЕРНОН

Не Библия, а папа вам указ,  
Кто, кроме вас, во Франции дерзнет  
Созвать войска без воли короля  
Я говорю при всех: изменник вы!

*(Сцена 19, 17–26)*

Неудивительно, что в этой оппозиции Генрих Наваррский окружается все более и более апокалиптической риторикой. Перед установлением Царствия Небесного должна произойти финальная битва, Армагеддон. Слова умирающего Генриха III, обращенные к д'Эпернону, превращаются в пророчество с прямой отсылкой к Откровению (Откр. 21:4):

Утрет король слезу из глаз твоих  
И просит наточить острой твой меч,  
Чтоб легче им католиков пронзать.  
Не тот мне друг, кто реки слез прольет,  
А тот, кто кровь готовится пролить.

*(Сцена 24, 98–102)*

*ЗАКЛЮЧЕНИЕ.*  
*«ПАРИЖСКАЯ РЕЗНЯ» И ЯЗЫК НЕНАВИСТИ*

Ей передай, коль выжить мне дано,  
Низрину я священника-царя  
И тем падет Великий Вавилон.  
Своей рукой кровавой я сорву  
С него тиару. Запылает Рим,  
И башни горделивые его  
Заставлю землю я поцеловать.  
Кузен мой, дай мне руку. Я клянусь  
Разрушить церковь римскую дотла  
И суеверья низкие ее.  
Я Господа прошу благословить  
Тебя и королеву англичан  
За ненависть к папистской ереси.

*(Сцена 24, 56–70)*

Эти слова последней сцены трагедии, обращенные к английскому посланнику, разумеется, имеют особое значение для понимания ее значения и ее восприятия современниками. Для Кристин Бецио этот фрагмент показывает неприятие К. Марло религиозного насилия, поскольку подобные тексты были знакомы зрителям по антикатолическим проповедям (Bezio, 2017: 158).

В подобном восприятии тесно слились два фактора — биографический миф о религиозном вольнодумстве Марло и неприемлемость религиозно мотивированного насилия для современного западного интеллектуала. Однако отношение к религиозному насилию было совсем другим в самом сердце конфессиональной эпохи.

Марло создает образец «языка ненависти». Причем показательно, что зрителей, да и самого автора не смущает ситуация, что языком антикатолической проповеди («низкие суеверия», «папистская ересь») говорит Генрих III, до последнего вздоха остававшийся католиком. Подобные «признательные

показания» выглядят абсурдно в мире, в котором «другой» воспринимается как часть нашего мира, но в мире жесткого разделения с религиозным оттенком такой каскад самообвинений не кажется абсурдом — достаточно вспомнить недоброй памяти «Протоколы сионских мудрецов». Тот факт, что для нас религиозная ненависть настолько неприемлема, что мы ищем новые смыслы в трагедии Марло, говорит, скорее, о нас самих, и о том, что «Парижская резня» как текст позволяет нам раскрыть себя через сказанное более четырехсот лет назад.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Ковалев, В. А. (2012) Зло из-за моря: образы испанцев в памфлетной войне 1623–1624 гг. // Стратегии визуализации и вербализации социокультурных практик : сб. науч. трудов / под ред. И. И. Лисович, В. С. Макарова. Казань : Информационно-издательский центр «Культура». 235 с. С. 85–110.

Ковалев, В. А. (2015) Поэтика идентичностей. Памфлетная война вокруг проекта испанского брака принца Карла (1623–1624 гг.) // Этносы и «нации» в Западной Европе в Средние века и раннее Новое время / под ред. Н. А. Хачатурян. СПб. : Алетейя. 344 с. С. 140–173.

Малышкин, Е. В. (2011) Две метафоры памяти. СПб. : Изд. дом С.-Петербург. гос. ун-та. 246 с.

Рэли, У. (1963) Открытие богатой, обширной и прекрасной Гвианской империи с прибавлением рассказа о великом и золотом городе Маноа (который испанцы называют Эль Дорадо) и о провинциях Эмерия, Арромая, Амапая и других стран с их реками, совершенное в году 1595 сэром У. Рэли, капитаном стражи ее величества, лордом-управителем оловянных рудников и ее величества наместником графства Корнуэлл / пер. с англ., вступ. ст. и коммент. А. Д. Дридзо. М. : Географгиз. 175 с.

Abraham, N., Torok, M. (1994) The shell and the kernel: Renewals of psychoanalysis / ed., transl., and with an introduction by N. T. Rand. Chicago : University Chicago Press. 267 p.

Ardolino, F. (1995) Contention within a little room: Marlowe, Kyd, the Dutch church libel, and the Paris massacre // Journal of Evolutionary Psychology. Vol. 16. No. 3–4. P. 242–247.

Bezio, K. M. S. (2017) Marlowe's radical reformation: Christopher Marlowe and the radical Christianity of the Polish brethren // Quidditas. Vol. 38. P. 135–162.

Briggs, J. (1983) Marlowe's *Massacre at Paris*: A reconsideration // The Review of English Studies. Vol. 34. No. 135. P. 257–278.

Carruthers, M., Ziolkowsky, J. M. (2002) The Medieval craft of memory: An anthology of texts and pictures. Philadelphia, PA : University of Pennsylvania Press. 312 p.

Clare, J. (2000) Marlowe's "theatre of cruelty" // *Constructing Christopher Marlowe* / ed. by J. A. Downie, J. T. Parnell. Cambridge : Cambridge University Press. xiii, 232 p. P. 74–87.

Davies, N. Z. (1973) The rites of violence: Religious riot in sixteenth-century France // *Past & Present*. No. 59. P. 51–91.

Glenn, J. R. (1973) The martyrdom of Ramus in Marlowe's *The Massacre at Paris* // *Papers on Language and Literature*. Vol. 9. No. 4. P. 365–379.

Greene, R. (1589) *The Spanish masquerado*. L. : By Roger Ward for Thomas Cadman. 4 preliminary leaves, [31] p.

Hart, V. (1994) *Art and magic in the court of the Stuarts*. L. ; N. Y. : Routledge. xiv, 266 p.

Hillman, R. (2002) *Shakespeare, Marlowe, and the politics of France*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire ; N. Y. : Palgrave. vii, 260 p.

Logan, R. A. (2007) *Shakespeare's Marlowe. The influence of Christopher Marlowe on Shakespeare's artistry*. Aldershot, England ; Burlington, VT : Ashgate Publishing Company. 251 p.

Marlowe, C. (1998) *The complete works of Christopher Marlowe : in 5 vols.* / ed. by D. Fuller, E. J. Esche. Oxford : Oxford University Press. Vol. V: *Tamburlaine the Great, Parts 1 and 2, and The Massacre at Paris with the Death of the Duke of Guise*. liii, 406 p.

Martin, M. R. (2011) The traumatic realism of Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris* // *ESC — English Studies in Canada*. Vol. 37. No. 3–4: September/December. P. 25–39.

Nashe, T. (1594) *The unfortunate traveller: or, The life of Jacke Wilton*. L. : Printed by T. Scarlet for C. Burby, etc. [112] p.

Oliver, K. (2001) *Witnessing: Beyond recognition*. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press. ix, 251 p.

Poole, K. (1998) Garbled martyrdom in Christopher Marlowe's *The Massacre at Paris* // *Comparative Drama*. Vol. 32. No. 1. P. 1–25. DOI: [10.1353/cdr.1998.0044](https://doi.org/10.1353/cdr.1998.0044)

Probes, C. M. (2008) Rhetorical strategies for a *locus terribilis*: Senses, signs, symbols, and theological allusion in Marlowe's *The Massacre at Paris* // *Placing the plays of Christopher Marlowe: Fresh cultural contexts* / ed. by S. Munson Deats, R. A. Logan. Aldershot, England : Ashgate Publishing Ltd. x, 249 p. P. 149–166.

Rossi, P. (2000) *Logic and the art of memory: The quest for a universal language*. Chicago : Chicago University Press. xxviii, 333 p.

Rothberg, M. (2000) *Traumatic realism: The demands of Holocaust representation*. Minneapolis ; L. : University of Minnesota Press. xi, 323 p.

Yates, F. A. (1966) *The art of memory*. Chicago : Chicago University Press. xv, 400 p.

*Дата поступления: 15.10.2018 г.*

---

*Ковалев Виктор Александрович* — кандидат исторических наук, доцент кафедры теории права и правоохранительной деятельности Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов. Адрес: 192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, д. 15, каб. 518. Эл. адрес: [onuphriyphd@gmail.com](mailto:onuphriyphd@gmail.com)

*Kovalev Victor Aleksandrovich*, Candidate of History, Assistant Professor, Department of Legal Theory and Law Enforcement, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences. Postal address: Office 518, 15, Fuchika St., 192238 St. Petersburg, Russian Federation. E-mail: [onuphriyphd@gmail.com](mailto:onuphriyphd@gmail.com)

*Для цитирования:*

*Ковалев В. А.* Реальная политика и реальность насилия в тексте «Парижской резни» К. Марло [Электронный ресурс] // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 6. С. 80–95. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/922> (дата обращения: дд.мм.гггг). DOI: [10.17805/ggz.2018.6.7](https://doi.org/10.17805/ggz.2018.6.7)