

Е. Н. ЧЕРНОЗЕМОВА¹

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСВОЕНИЕ МОТИВА БЕЗУМИЯ АНГЛИЙСКОЙ ДРАМАТУРГИЕЙ НАЧАЛА XVII века

Мотив безумия на рубеже XVI–XVII вв. активно осваивается и разрабатывается английской драматургией в комедиях и трагедиях. Функции и своеобразие мотива в разных жанрах различны. Авторская точка зрения на возможности использования мотива влияет на жанровую специфику пьес. Рассмотрено функционирование мотива в трагедиях Джона Уэбстера «Герцогиня Амальфи», Фрэнсиса Бомонта и Джона Флетчера, «Филастр», «Испанской трагедии», приписываемой Томасу Киду, Томаса Мидлтона «Оборотень», комедии Бена Джонсона «Варфоломеевская ярмарка».

Ключевые слова: функции мотива безумия, драматические жанры.

В английской драматургии шекспировской и постшекспировской первой трети XVII в. было несколько важных магистрально развивающихся мотивов, осваиваемых разными жанрами. Шекспир находился внутри творческого процесса и наблюдал за поисками своих современников, откликаясь на них мощно и плодотворно или изредка бросая реплики. Если XVI в. увлекало исследование острого ума, соотношение находчивости и мудрости, рассудочности, житейской сметливости, умения учиться у жизни и природы и книжного знания, то рубеж XVI–XVII вв. и первая треть XVII в. поглощены исследованием безумия. Не глупости, простоты, недалекости, интересовавших Себастиана Бранта и Эразма, а именно безумия.

Растущий интерес к проблемам, которые на современном языке зовутся состояниями измененного сознания, сопряжен с исследованием проблемы, запечатленной в заповеди Апостола Иоанна «Не назови своего ближнего безумцем», или «Не скажи своему ближнему “рака”» (пустой человек) и сопровождался развитием медицины, постепенной специализацией Бетлемской (*Bethlehem*) королевской больницы, ведущей свое название от госпиталя Святой Марии Вифлеемской (*Bethlem Royal Hospital*), в заведение, связанное с 1330 г. с уходом за душевно больными. Из истории заведения известно, что

¹ Черноземова Елена Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы ФГБОУВПО «Московский педагогический государственный университет». Эл. адрес: chernozem888@yandex.ru

до 1403 г. в нем было только 9 пациентов. Несмотря на то, что Бетлем был построен в 1247 г., располагаясь напротив Тауэра, официальный статус больницы для душевно больных (*Bethlehem hospital for insane*) он обрел в 1547 г., став приютом для умалишенных, блаженных и обрета широко известное название Бедлам (*Bedlam*) [The Oxford Companion to the English Literature, 1987, с. 79], ставшее именем нарицательным, синонимичным сумасшедшему дому, безумному поведению, беспорядочной запутанности.

Пьесы начала XVII в. связывают возможное умопомрачение человека с попытками прорыва в иные потусторонние миры. Открывающий XVII в. шекспировский «Гамлет» (1601) дает зрителям пищу для размышлений о том, всегда ли принц разыгрывает безумие или же в самом деле находится на грани умопомрачения от встречи с открывшимся ему прорывом в инобытие. Волевого усилию Гамлета, пытающемуся удержаться на грани, сохранить рассудок, противопоставлено безумие Офелии, разум которой не в состоянии справиться с обрушившимися на нее несчастьями и переменами. Одной из самых сильных сцен шекспировской драматургии стала встреча в шалаше на пустоши обезумевшего короля Лира, парадоксальным образом увидевшего истинные огрехи мира при потере рассудка, Эдгара, который спасаясь бегством от несправедливого гнева отца, притворяется, чтобы остаться незамеченным после изгнания, безумным «бедным Томом» (традиционное имя в Англии для дурачка), Бедламским нищим (*Bedlam Beggar*), и королевского шута, призванного, валяя дурака, являть правду миру.

Произведения этого периода будто бы исследуют виды умственных расстройств и воспроизводят большое количество различных видов помешательств. Притворство, игра, безумие, вошедшие в контекст трагедии, не вызывают ни тени улыбки, создавая атмосферу безысходности и отчаяния. Тема становится актуальной, модной. Безумие мира проникает в заголовок одной из пьес Томаса Миддлтона (*Thomas Middleton*, 1580–1627) — «Безумный мир, господа!» (*A Mad World, My Masters*, ок. 1604, публ. 1608).

Отзвуки Бедлама слышны в зловещей пляске умалишенных в трагедии Джона Уэбстера «Герцогиня Амальфи» (*The Duchess of Malfi*, 1612–1613, публ. 1623). Здесь сумасшедших подпускают к плененной герцогине по приказу ее братьев — герцога Калабрии Фернандо, которого на протяжении всей пьесы сравнивают с дьяволом, и кардинала Арагонского, который «сам способен совратить любого черта».

Братья не желают повторного замужества сестры из скaredности, по мотиву предстоящего деления наследства, этим выполняя дьявольскую функцию отрицания любви, ведущей к Богу (вспомним, что и *Мефистофель* в пьесе *К. Марло* также не поддерживал желание *Фауста* жениться). После того как герцогиня берет на себя смелость выйти замуж по любви и родить в браке троих детей, герцог пытается сломить ее, уверяет в смерти мужа и детей, в доказательство предлагая искусно сделанные восковые трупы. Страдания герцогини становятся непереносимыми, ставят ее на грань безумия. Она молит о смерти, как о возможности вновь соединиться с любимым, сравнивая смерть при этом с русской суровой зимой: «Пусть русская суровая зима, / Жестокая и лютая, заменит / Улыбки осени, весны и лета» [акт 4, сц. 2; Уэбстер, 1959, с. 223] (*And those three smiling seasons of the year / Into a Russian winter, nay the world / To its first chaos* [Webster, 1996, p. 165]). К безумию ее подталкивают и крики сумасшедших, которых Фернандо поселяет поблизости с камерой

герцогини, чтобы сделать жизнь сестры невыносимой. Драматургически созданная ситуация оттеняет волевые усилия героини удержаться на грани потери рассудка. Братья добиваются обратного и оказываются не в состоянии сломить любящую душу: герцогиня говорит, что шум умалишенных помогает ей сохранить разум: «тишина и долгое раздумье с ума свели бы» [акт 4, сц. 3; Уэбстер, 1959, с. 226] (nothing but noise and folly / Can keep me in my right wits, whereas reason / And silence make me stark mad. [IV. 2. Webster, 1996, p. 166–167]). Находясь в заточении, она просит поведать ей трагедию, о страданиях больших, чем ее собственные, так указывая на лекарство от безумия: «Когда мы слышим, / Что есть страдания сильнее наших, / От этого нам делается легче» [акт 4, сц. 3; Уэбстер, 1959, с. 226]. (To hear of greater grief would lessen mine. [IV. 2. Webster, 1996, p. 167]).

«Я не сошла с ума еще. Я свыклась» [акт 4, сц. 3; Уэбстер, 1959, с. 227] (I am not mad yet, to my cause of sorrow. [IV. 2. Webster, 1996, p. 167]) — говорит хранящая в душе любовь к мужу и детям герцогиня. Ей суждено умереть от руки убийц, которых нанимают ее родные братья, оказавшись не в состоянии побороть ее дух.

Итог злодеяний неожидан. Не выдерживает рассудок самого злодея. Сходит с ума Фернандо, «воплощение всех пороков, / Злодей» [Уэбстер, 1959, акт 1, сц. 1]. Характеристика персонажа, дана в первой же сцене трагедии: «его веселость показная, / А искренне высмеивает он / Лишь честность <...> Чужими герцог говорит словами. / Внимает просьбам подданных своих / Чужими он ушами <...> Он по доносу шлет людей на смерть / И может наградить, поверив слухам <...> Долги лишь в крайнем случае он платит, / И то когда не может отвертеться <...> Сам дьявол говорит его устами» [Уэбстер, 1959, акт 1, сц. 1]. В трагедии развивается антимаккиавелианская концепция, мощно присутствующая и в трагедиях Шекспира [15]: человек неукротим в погоне за властью и может пускаться на самые страшные злодеяния. Все они возможны и осуществимы. Несогласие с Макиавелли состоит только в том, что рассудок самого злодея не выдержит им же творимых злодеяний. При отсутствии прямого указания на христианские заповеди всем строем произведений английские драматурги отсылали именно к ним, сами сформировавшись и являясь носителями христианской культуры. Злодея в трагедии Уэбстера овладевает «отчаянная, страшная тоска, / И кажется ему, что стал он волком». Он стремится задушить собственную тень и в бреду он говорит о шести улитках, которые ползут впереди него до самой Москвы. [акт V, сц. 2, Уэбстер, 1959, с. 250]. (To drive six snails before me, from this town to Moscow [V. 2; Webster, 1996, p. 181]).

Против жестокости второго брата — кардинала, который «окружил себя льстецами, сводниками, шпионами, атеистами и тысячью подобных им чудовищ» [Уэбстер, 1959, акт I, сц. 1], восстает убивающий его им же нанятый убийца, Боссола. Таким образом, оказывается уничтоженным весь род Амальфи. Стать наследником богатств, приведших к трагедии, суждено старшему сыну герцогини и ее любимого мужа Антонио. «Сводя с ума, лишаясь рассудка», — нравственный закон выведенный драматургом. Произведение предупреждает об опасностях заигрывания с безумием, во многом разрабатывая линию, начатую в шекспировском «Гамлете», где игра в сумасшествие смешивается с состояниями на грани безумия.

Интересно и то, что находясь на грани безумия от страданий и разлуки с

любимым, герцогиня высказывает желание обрести способность говорить с умершими, чтобы узнать то, что не дано знать живущим на земле [Уэбстер, 1959, с. 227 акт 4, сц. 3].

Мотив проникновения в запредельный мир в связи с пограничным состоянием сознания разрабатывается в пьесе 1609 г. Фрэнсиса Бомонта (Francis Beaumont, 1584–1616) и Джона Флетчера, (Fletcher, John, 1579–1625) «Филастр» (Philaster) о наследном принце Сицилии, отец которого был несправедливо свергнут с престола покойным королем Калабрии. Прямодушие Филастра, открыто формулирующего свои намерения в политической борьбе, делает его сумасшедшим в глазах окружения. Узурпация трона, безумное поведение принца далеко не все, что роднит его с шекспировским Гамлетом (1601).

Так же как вокруг Гамлета, преданные друзья объединяются вокруг принца. Так же как Гамлет, остро переживающий ситуацию Филастр, говорит, что одержим призраком отца, который внушает ему, что он наследник трона и умоляет его стать королем: «Он по ночам уснуть мне не дает, / Прокрадываясь в мутное сознание, / В видениях рисует мне людей / Коленопреклоненных и склоненных . . . / Все хором восклицают: «Ты — король!» [акт 1, сц. 1; Бомонт Ф., Флетчер Дж. Филастр, 1965, с. 20]. Филастр, в отличие от Гамлета, сомневающегося в том, силы добра или зла представляет Призрак, будто бы знает события «Макбета» и считает, что это злобный дух, который принесет лишь гибель и несчастья.

Множество изначально сходных обстоятельств становится предпосылкой для совершенно особой, не похожей на шекспировскую их разработки. Бомонт и Флетчер создают трагикомедию, включая в пьесу события, сходные с шекспировской «Двенадцатой ночью» с переодеваниями, не узнанной девочкой-пажом, необоснованной ревностью, наговорами. Отравленный ревностью Филастр перестает верить словам любви. В запутанной и сложной ситуации его реакции становятся неадекватными, и переодетая девочка-паж все понимает: «Недоброе мне сердце предвещало. Вас с толку сбил какой-то негодяй, / Пусть на того обрушатся утесы, / Кто эту хитрость адскую измыслил / И ваш высокий разум стер во прах» [акт III, сц. 1; Бомонт Ф., Флетчер Дж. Филастр, 1965, с. 65].

Монолог находящегося на грани безумия Филастра напоминает своей образной системой гамлетовский монолог «Быть или не быть». Принц говорит о желании на век уснуть, об ударах судьбы, сонмах бесконечных бедствий, о том, что живет, видя пред собою мрак могилы, о смертельной опасности, которую он встречает с дерзкою усмешкой. [акт III, сц. 2; Бомонт Ф., Флетчер Дж. Филастр, 1965, с. 74]. Недоразумения продолжают развиваться с новеллистической скоростью и разрешаются, только когда народ поднимает бунт, требуя освобождения Филастра, а тайна переодетой пажом Дионы оказывается раскрытой.

Происходящее в трагедии «Филастр» было не только откликом на шекспировского «Гамлета», но и на то, что происходило в пьесах Томаса Кида (Kyd, or Kid, Thomas, 1558–1594), автора нескольких трагедий мести. Текст созданного им «Гамлета» не дошел до наших дней, но отголоски разговоров драматургов, собиравшихся в таверне на Хлебной улице доносят события приписываемой ему «Испанской трагедии» (Spanish Tragedy, 1592), появившейся раньше шекспировского «Гамлета» почти на десятилетие и уже содержавшей прорыв в потустороннее и момент иступленно болезненного состояния,

приводящего человека на грань помешательства, хотя эти два события были отдалены друг от друга во времени. В пограничном состоянии на грани между рассудительностью и безумием персонаж в этой трагедии оказывался перед лицом потери близкого, родного, неизмеримо любимого человека.

Наличие в пьесе фигуры Мести и пролога на Небесах с рассказом Духа Андреа о путешествии по царству Прозерпины способствует тому, что в трагедии в одинаковой степени оказываются разработанными две стороны ухода человека из жизни: и земная — трагичная, которая тяжела для всех живущих и связана с потерей близких; и потусторонняя, — мистериальная, дарящая успокоение праведникам и вечные муки злодеям. Проблема жизни духа после смерти обретает в ренессансной драматургии новое в сравнении со средневековым звучание. Именно в начале XVII в. становятся характерными напоминания человеку о смерти, о том, что жить нужно, помня о высшем суде, воздающем по справедливости.

Рассказ Духа оказывается чрезвычайно важным для организации странствия и времени в пьесе и способствует обнаружению существования между двумя мирами особых связей, которые остаются скрытыми для участников действия. Сопоставление двух взглядов на одни и те же события — с земной точки зрения и запредельной — дают представление о том, как по-разному в различных измерениях воспринимается время.

Наблюдения за дальнейшими событиями на земле дают возможность проследить, как верховный судья Иеронимо выстраивает месть за смерть любимого сына Горацио, и приводят зрителя к сценам, в которых человек действует на грани потери рассудка. Гибель сына приводит судью на грань умопомрачения. Интенсивность переживаний будто бы приоткрывает ему путь в потустороннее. В его высказываниях неисповедимым образом возникают переключки с тем, о чем зритель знал из рассказа Духа Андреа. Когда Иеронимо рассказывает прибывшим в Испанию португальцам о том, как найти дом Лоренцо, причастного к убийству Горацио, он указывает им путь налево, ведущий «от больного сознания к чаще недоверия и страха». Странные слова воспринимаются как бред умалишенного. Однако указанный ориентир явно соотносится с левым путем, ведущим к фуриям, из рассказа Духа. В словах Иеронимо возникает и образ огненной башни, стоящей посреди равнины, в ней восседает на стальном престоле судья, направляющий к адскому озеру [Кид, 2011, акт III, сц. 12]. Образ соотносим с обителью Плутона и Прозерпины из рассказа Духа. Иеронимо размышляет о высшем суде в огненной башне, отказывая себе в праве на самоубийство, поскольку иначе некому будет отомстить за смерть его сына. Такая настроенность Иеронимо на мир иной, готовность общаться с ним делает его в глазах людей умалишенным. Об этом говорит один из его слуг, Педро [Кид, 2011, акт III, сц. 12a].

Автор трагедии воспроизводит потрясенность Иеронимо, заставляя его вновь и вновь возвращаться в ужас той ночи, когда был убит Горацио. Старый судья будто бы не может смириться с происшедшим, пытается все осмыслить, но разум отказывается справляться, воспринимать, перерабатывать случившееся. С тех пор для Иеронимо словно бы обрывается и его собственная жизнь. Разрушенными оказываются привычные связи. Он воспринимает свое существование как «Жизненную форму смерти». [Кид, 2011, акт III, сц. 2].

Стараясь осмыслить то, что отказывается воспринимать его рассудок, Иеронимо ищет способ остановить и запечатлеть свои мысли и страдания,

заказывая художнику Базардо триптих, запечатлевающий события страшной ночи. Изобразить, чтобы осмыслить — вот, что для него важно. Заэстетизировать ужасное с целью переосмысления и преодоления — одно из направлений искусства Возрождения. Судья с неодобрением говорит о том, что художнику свойственно видоизменять мир, приспособлять его, делая удобным для себя. Но именно для этого он и приглашает художника в свой дом, в котором поселилось горе. Одним из способов преобразования мира, трансформации его для Иеронимо становится иллюзия, уход от адекватного восприятия происходящего: «Пребывать в сумасшествии для меня лучше всего: тогда я кажусь себе хоть куда; тогда я творю чудеса: а разум бесчестит меня, и это мука, это ад» [The Spanish Tragedy, 1995, акт III, сц. 12а. 1056–1058. P. 244. Пер. Е. Ч.].

Эпоха Возрождения ставила вопрос о человеческих качествах художника, способного так сильно волновать своими творениями сердца и умы, чтобы переживалась трансформация, менялся взгляд на вещи. Альберти писал: «Мне хотелось бы, чтобы живописец был человеком хорошим и обученным полезным наукам <...>. Ведь всякий знает, насколько доброта человека куда больше способна привлечь к себе расположение сограждан, чем любая сноровка или искусство <...>. Итак, художник должен показать себя человеком высоконравственным, особенно же человеческим и обходительным, и этим он стяжает себе расположение» [Кид, 2011, с. 41]. Иеронимо уверяется в том, что художник сможет воплотить его замысел, узнав, что и тот пережил потерю сына и в состоянии понять и прочувствовать отцовскую боль утраты.

Мотив безумия разрабатывается и в комедиях начала XVII в. Но и в искрометном и легком жанре безумие не смешливо, а скорее отдает горечью.

В пьесе Бена Джонсона «Варфоломеевская ярмарка» (Bartholomew Fair, 1614) сюжетной основой становятся действия, предпринятые судьей Адамом Оверду, фамилию которого (Overdo) можно перевести как «перестаравшийся». Он недоволен своей осведомленностью происходящим в городе, полагает, что все сведенья, которыми он обладает, неточны, все его осведомители — мошенники, и решает, переодевшись, побывать на ярмарке, чтобы изобличить беззаконие. Недалекость и глупость судьи Оверду при упрямстве и жажде деятельности приводят к беде его подчиненных и его самого.

Из всех посетителей ярмарки самым честным и приличным юношей незнающему жизни судье кажется вор-карманник Эджуорт. Самое нелепое, смешное, безумное заключается в том, что во всех кражах Эджуорта подозревают самого Оверду, вызывающего подозрения своим странным поведением. Эта сюжетная линия закончится для судьи более или менее благополучно. Но в участке судья встречается с жертвой своих несправедливых действий — офицером Требл-Олом, который уволен из суда по приказу Оверду. Увольнение произвело на беднягу такое впечатление, что он подвинулся в рассудке и теперь полагает, что не смеет ничего делать без личного приказа судьи Оверду. Лишиться рассудка от потери места службы в интерпретации Бена Джонсона смешно. Требл-Ол по типу своего поведения — еще один «перестаравшийся». Выходит, что Оверду своей непомерной требовательностью плодит безумцев, пунктиком помешательства которых становится прилежание, послушание, желание понравиться начальнику. Требл-Ол требует приказа Оверду даже от обратившегося в участок Коукса, который заявляет о пропаже кошелька: без разрешения Оверду, по мнению Требл-Ола, ничего терять было нельзя.

Положение Оверду в такой ситуации двусмысленно: он должен уволить беднягу за несоответствие, за то, что он неадекватен, не справляется со своими обязанностями. Но Оверду, видя преданность Требл-Ола и чувствуя свою вину в случившемся, жалеет его и готов сделать для него что-нибудь хорошее. Судья собирается рассмешить домашних за обедом рассказом о своих злоключениях. Но как только он рассказ начинает, его настрой меняется, и он с пафосом рассуждает о том, что о его мучениях когда-нибудь вспомнят с почтением.

Такое «профессиональное» безумие перекликается со сценами появившейся годом или двумя раньше «Герцогиней Амальфи» Джона Уэбстера, что плохо прочитывается в появляющихся перед герцогиней сумасшедших, которые в русском переводе П. Мелковой обозначены по номерам: «первый», «второй», «третий», «четвертый» [акт IV, сц. 3; Уэбстер, 1959, с. 229–230]. У Уэбстера каждый из них профессионально детерминирован. У него действуют Сумасшедший астролог, Сумасшедший правовед, Сумасшедший священник, Сумасшедший врач. Сумасшедший астролог обещает приблизить день Страшного суда через подзорную трубу, законник толкует об аде как о зеркальном доме, где черти выдувают женские души, священник мечтает овладевать каждой женщиной прихода каждую десятую ночь, видимо, так взимая десятину, врач сведен с ума проделками аптекаря, что не дает ему покоя [IV. 2; Уэбстер, 1959, с. 169].

В «Варфоломеевской ярмарке» драматургу удается передать кукольность, искусственность страданий персонажа. В финале пьесы он заставляет Оверду подняться в ходе кукольного спектакля в ярмарочном балаганчике для того, чтобы изобличить беззаконие. Сцена соотносится с главами 25–26 части II «Дон Кихота», где повествуется о кукольном представлении в балаганчике, в ход которого Дон Кихот вмешивается, полагая, что помогает соединиться влюбленным. Один из самых здравомыслящих персонажей комедии Бена Джонсона, игрок Том Куорлос (Quarlous — скандалист, задира), напоминает судье, что он лишь смертный, подверженный слабостям и ошибкам, и ему не к лицу роль обличителя. Оверду, по-видимому, соглашаясь, стремится все сгладить и приглашает всех к себе на обед, то есть ведет себя, как Дон Кихот в романе Сервантеса, смиренно согласившийся расплатиться за поврежденные куклы.

Мотив игры в безумие продолжает развиваться в комедиографии последней трети XVII в. после открытия театров в творчестве драматургов эпохи Реставрации, например, в комедии Конгрива «Любовью за любовь» (1695).

В интересующий нас период начала XVII в. сцены с персонажами, притворяющимися безумцами обретают трагифарсовый характер, появляясь в трагедии. Так, в пьесе 1622 г. Томаса Мидлтона «Оборотень» (The Changeling) на фоне трагедийных, мрачных событий, сопряженных с борьбой дочери состоятельного дворянина Вермандеро Беатрисы-Джоанны за осуществление своей любви разыгрывается параллельный сюжет, связанный с юной женой старого лекаря, содержателя дома умалишенных Алибиуса (Alibius, от лат. *alibi* — «в другом месте»), Изабеллой. Имя персонажа подчеркивает, что он всегда оказывается не там, где должно, где ему следовало бы быть, оставляя жену без должной защиты и присмотра.

Во время отсутствия Алибиуса внимания Изабеллы добиваются два молодых человека — Антонио (Antonio) и Франциск (Franciscus). Оба неза-

висимо друг от друга избирают один и тот же путь сближения с предметом страсти: каждый из них попытался притвориться слабоумным, сумасшедшим и так оказаться в лечебнице Алибиуса поближе к Изабелле. Алибиус в это время готовит представление: дикий танец сумасшедших, который должен, по замыслу хозяина замка Вермандеро, венчать увеселения в день свадьбы его дочери Беатрисы-Джоанны.

Находясь поблизости от умалишенных, рядом с ревнивым мужем и двумя притворяющимися безумцами молодыми людьми в условиях подготовки безумного представления, Изабелла проявляет завидное здравомыслие. Узнав о притворстве Антонио, она обещает не выдавать его тайны, но сразу же предупреждает, что добиться от нее ему ничего не удастся [Middleton, 2009, акт III, сц. 3]. Ситуация ее настолько забавляет, что она решает поиграть с Антонио, переодевшись и притворившись безумной. Антонио не узнает Изабеллу и отгоняет от себя [Middleton, 2009, акт IV, сц. 3]. Франциск открывается Изабелле, послав ей письмо. Вскоре оба играющих в безумие узнают, что у каждого из них есть соперник, что ведет к серии глупых поступков.

Сцены в лечебнице Алибиуса комичны, но в контексте трагедии мрачны. Зловещий оттенок им придают как упоминания о готовящихся плясках буйно помещанных, их голоса за сценой, так и внезапное изменение положения участников этих комедийных сцен. Всем дурачкам в лечебнице приходит конец, поскольку оба влюбленных — и Антонио, и Франциск — появились там в день убийства дворянина Алонсо де Пиракуо (Alonzo) — претендента на брак с Беатрисой-Джоанной, которая не желая выходить за него замуж, расправляется с ним столь зловещим способом. Оба молодых человека оказываются под подозрением. Их шалости и проделки чуть было не стоили им жизни. После того как все недоразумения разясняются, Изабелла укоряет ревнивого Алибиуса в том, что он часто бывает ревнив без повода и недостаточно разбирается в природе умственных расстройств, как и в собственных умонастроениях.

Таким образом, мотив безумия выполнял разные функции в драматических произведениях различных жанров. Он мог знаменовать перенапряжение духовных сил при встрече с неведомым, как в «Гамлете» Шекспира, пьесах Кида, Бомонта и Флетчера, или при столкновении с чудовищной несправедливостью, как в «Короле Лире», знаменовать собой потерю человечности человеком, как у Уэбстера.

В комедии безумство и смехотворно, и горько одновременно. Но горечь комедий начала XVII в. принципиально другая, чем та, что сквозила в наигранном безумстве шутов конца века XVI. Теперь в безумие не играют. Оно становится действительностью, обыденностью, и именно этим горько. Игра же в безумие обретает нотки трагизма. Теперь переодевания на пути завоевания сердца любимой не приводят к успеху, как это было в высоких комедиях Возрождения. Всеобщее лицедейство лишается искрометности, озорства, становится трагедией эпохи.

Особые грани безумия исследуются драматургами начала XVII в. в связи с актуальной для этого времени темой мести и состоянием мстителя, вступающего в игру со смертью, которому вменяется в обязанность самообладание, выдержка и скрытность. Отметим, что именно эти качества указывались как важнейшие в трактате Грасиана «Герой» (1637) [Пинский, 1981], в теоретизированном виде обобщавшем и осмысливающим происходящее в начале XVII в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Bedlam // The Oxford Companion to the English Literature. 5 ed. / ed by M. Drubble. — Oxford ; NY, 1987.
2. *Middleton Th.* A Mad World, My Masters // *Middleton Th.* A Mad World, My Masters and other plays. — Oxford, 1995. — P. 1–66.
3. *Middleton Th.* The Changeling. L., 2009. [Электронный ресурс «The Floating Press»]. Режим доступа: http://www.google.co.th/books?id=odWNdxjip9wC&pg=PA1&hl=ru&source=gbs_selected_pages&cad=2#v=onepage&q&f=false (дата обращения 10.10.2014).
4. The Spanish Tragedy // Four Revenge Tragedies. — Oxford ; NY, 1995. — P. 1–92.
5. *Webster J.* The Duchess of Malfi // *Webster J.* The Duchess of Malfi and other plays. — Oxford ; NY, 1996. — P. 103–200.
6. *Webster J.* The White Devil and The Duchess of Malfi. A Selection of Critical Essays / ed. by R. V. Holdsworth. — L., 1975.
7. Альберти Л. Б. Три книги о живописи // *Вазари Дж.* Жизнеописания Леон-Баттисты Альберти. Альберти Л. -Б. О Живописи. О Статуе. Математические забавы и другие сочинения. — М., 1937. — С. 41.
8. Английская комедия XVII–XVIII веков. Антология. — М., 1989. — 815 с.
9. *Бомонт Ф., Флетчер Дж.* Филастр / пер. с англ. Б. Томашевского // *Бомонт Ф., Флетчер Дж.* Пьесы. В 2 т. — Т. 1. — М., 1965. — С. 145–254.
10. *Джонсон Б.* Варфоломеевская ярмарка / пер. с англ. Т. Гнедич // *Джонсон Бен.* Пьесы. — М., 1960. — 750 с.
11. *Кид Т.* Испанская трагедия / пер. с англ. А. Аникста, Д. Хаустовой. — М., 2007.
12. *Кид Т.* Испанская трагедия. Акт IV / пер. с англ. А. Аникста. [Электронный ресурс «Современники Шекспира»]. Режим доступа: <http://around-shake.ru/versions/translations/3697.html> (дата обращения: 12.10.2014).
13. *Кид Т.* Испанская трагедия / пер. с англ. М. Савченко ; ред. и коммент. Н. Э. Микеладзе, М. М. Савченко. — М., 2011. — 350 с. — (Серия «Литературные памятники»).
14. *Мидлтон Т.* Безумный мир, господа / пер. с англ. С. Э. Таск // Младшие современники Шекспира / под ред. А. А. Аникста. — М., 1986. — С. 337–386.
15. *Мидлтон Т.* Оборотень / пер. с англ. Г. М. Кружкова // Младшие современники Шекспира. — М., 1986. — С. 119–188.
16. *Микеладзе Н. Э.* Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. — М., 2005. — 492 с.
17. *Пинский Л. Е. Б.* Бальтасар Грасиан и его произведения // *Грасиан Б.* Карменный оракул. Критикон. — М., 1981. — С. 499–575. — (Серия «Литературные памятники»).
18. *Уэбстер Дж.* Герцогиня Амальфи / пер. с англ. П. Мелковой // Современники Шекспира. В 2 т. — Т. 2 / сост. и ред. А. Смирнов. — М., 1959. — С. 129–280.

Поступила в редакцию 25.02.2015