

*Зелезинская Наталья Станиславовна*  
*Белорусский государственный университет, Минск*

## СНИЖЕНИЕ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЕ ДРАМЫ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

***Аннотация.** В статье рассматриваются феномены трансформации жанра комедии в начале XVII века и сближения жанров комедии и бытовой драмы через призму специфики демонического образа. В статье показана стратегия демонологизации англичанина, осуществленная за счет антропоморфизации дьявола, дубликации мотивов обмана и соблазна и понижением черта по иерархической лестнице.*

***Ключевые слова:** городская комедия, бытовая драма, образ дьявола, демонологизация, сниженный образ, сатира.*

***Abstract:** The article considers the phenomena of transformation of the genre of comedy in the early 17th century and the convergence of the genres of comedy and domestic drama through the prism of the specificity of the demonic image. The article shows the strategy of demonologization of the Englishman, carried out at the expense of anthropomorphism of the devil, duplication of the motifs of deceit and temptation and descend of the devil on the hierarchical ladder.*

***Keywords:** city comedy, domestic drama, the image of the devil, demonologization, descend of the image, satire.*

Жанр всегда функционирует как подсказка для зрителя / читателя, а драматург, работая в параметрах жанра, соизмеряет мотивы и образы с жанровой «линейкой». Новаторство начинается в тот момент, когда автор перестает следовать образцу и более мелкие элементы поэтики начинают выступать за края крупной формы, поскольку и они сами становятся малы для идейного содержания. XVI – XVII вв. – время рождения новых идей, сложившихся постепенно в Новое время, их бурное развитие захлестывало за определенные им ранее границы. Современный исследователь литературы раннего Нового времени оказывается в ситуации, когда, определив жанр, он почти сразу делает оговорку о нарушении отдельных характеристик, или о близости к другому жанру, или о смешении жанров. В отдельных – но не во всех – случаях можно говорить о новой жанровой форме. Очевидно, чем актуальнее идея, тем дальше может быть осуществлен выход за рамки жанра при отображении этой идеи в мотивах, образах и стиле.

Вышеописанная ситуация привела к появлению жанров городской комедии и бытовой драмы, отражающих новые, урбанистические условия жизни. Лондон в конце XVI – начале XVII вв. – «the point of maximum concentration for the power and culture of a community» [1] – значительно увеличился как по численности населения (в тюдоровской Англии до 200 тысяч жителей), так и по внутренней и международной активности благодаря торговле и дипломатии [2]. Теперь феномен «город» предполагал не только особое социальное пространство со своими традициями, институтами и нормами поведения, но и конкретно столицу: под условными Вероной, Венецией, Флоренцией, Падуей или даже Эдмонтоном и Чипсайдом Шекспира, Деккера, Джонсона, Миддлтона, подразумеваются не любые английские урбанистические топосы, а непосредственно лондонские. Отчетливо прослеживается дихотомия Лондон – провинция.

Героями городской комедии и бытовой драмы становились лавочники, ремесленники, домохозяйки, купцы, мелкие дворяне, держатели гостиниц, таверн, притонов, борделей, проститутки, юристы, капитаны, бродяги, студенты, слуги, проходимцы, негодяи, лодочники и прочие. Как и сам Лондон, сцена была перенаселена людьми (более семнадцати в «Награде женщины» Бомонта и Флетчера, двадцать два – в джонсоновской комедии «Черт выставлен ослом»), а сюжет – сюжетными линиями. Это внимание к количеству отражало также новую социальную мобильность, увеличение модусов коммуникации, проницаемость социальных границ. Персонажи на сцене одновременно изображались как толпа и как отдельные представители своих профессий, сословий и занятий с типичными позами, жестами, словами и одеждой. В пьесе могли появиться епископы, герцоги и короли, но кратковременно и никогда не в первых ролях.

Конечно, будучи местом «сжатия и умножения», Лондон стал «матрицей, в которой моральные, коммерческие, правовые и образовательные отношения могли сойтись в объединяющее поле сплоченного сообщества» [1]. Но литературе, стремительно популяризовавшейся за предыдущие десятилетия, такие темы были неинтересны. В дешевой печати выходили памфлеты, баллады, пьесы, где описывались громкие убийства и преступления, в которые были вовлечены обычные люди. «Их контекст, как правило, сводился к нравоучениям, но они, несомненно, играли на жажде сенсаций: по словам Питера Лэйка, «сами памфлетные повествования представляли собой смесь назидательного и возбуждающего, назидательного и вуайеристского». В этом мире скалигеровское представление о «делах трагедии» как об «убийствах, отчаянии, самоубийствах, изгнаниях, утратах, отцеубийствах, кровосмешениях, конфликтах, сражениях, выкалывании глаз, плаче, стенаниях, похоронах, восхвалениях и причитаниях» не ограничивалось ни драмой, ни жизнью исключительных мужчин и женщин. Совершив преступление или пережив катастрофу,

любой человек мог стать представительным и исключительным, и в этом смысле трагической персоной, пусть даже на краткий миг славы» [3, р. 23 – 24].

Конфликты комедий между обычными лондонцами, во многом, возникали из-за густонаселенности, недостатка ресурсов и необходимости взаимодействовать с несхожими по моральным устоям, происхождению, воспитанию, способах заработка и образа жизни людей. Это обман при сделках и расчетах с малознакомыми людьми / чужестранцами, желание поживиться за чужой счет и / или быстро разбогатеть; измены, неравный брак (и отсюда ревность), соблазн и уход жены от мужа; попрание прав более слабого, месть и попытки отстоять свои права; драки, пьянство и развратное поведение в гостиницах; растраты жен и мужей на наряды и кареты, желание выглядеть богаче или родовитее, пустить пыль в глаза, подняться по социальной лестнице; лень, праздность, неумение вести хозяйство, зарабатывать, здраво оценивать себя и других. Городские комедии показывали, что такое жить, вести семейную жизнь и зарабатывать в тесном городском сообществе.

Если ранее конфликт развивался по вертикали (Бог – человек, король – вассал), то в начале XVII века большинство конфликтов становятся «горизонтальными» и укореняются в пространственно-временных координатах посредством противопоставления постоянного временному, города – сельской местности, оседлости – бродяжничеству. К этой дихотомии присоединяются и те, которые связаны с основным «драйвом» города – деньгами: зажиточность – бедность, деловая сметка – несметные (всегда утопические) богатства, трудолюбие – лень, скопидомство и транжирство (оба как крайности) – рачительность. Нетрудно заметить, что денежные вопросы в пьесах очень плотно увязаны с нравственными, что характерно для протестантской этики. Даже брак рассматривается как сделка между отцом девушки и зятем, отцом и тестем (ранее брак рассматривался как союз семейств, даже если имел материальный интерес).

Органично вписывается в этот контекст и обилие проституток в английских пьесах: здесь деньги и межполовые отношения имеют ясную прямую связь, не настолько явные в браке. Однако определенная попытка внести эту ясность просматривается в мотиве подмены «приличной» невесты (gentlewoman) проституткой (*The Devil Is An Ass, A Chaste Maid In Cheapside*). Товарно-денежные отношения, будучи фокусом ранних английских пьес, вытесняют мотив любви из ряда ведущих мотивов, любовь уже не цель, а средство или второстепенная задача. В структуру любого мотива можно ввести сему денег. Даже деторождение персонажи английских пьес могут рассматривать как ликвидность женщины. Заостряя идею о том, что денежный интерес проник во все сферы жизни, драматурги приносят в легкий комедийный юмор сатирический инвективный смех, свойственный бытовой драме (см. [4]).

Другой типичный мотив, прежде практически отсутствовавший в английской драматургии, – труд. Благодаря Мартину Лютеру каждодневный труд стал рассматриваться как неотъемлемая часть нравственной жизни. Обратим внимание, как муж перед долгим расставанием дарит жене туфли:

Now, gentle wife, my loving, lovely Jane,  
Rich men at parting give their wives rich gifts,  
Jewels, and rings to grace their lily hands.  
Thou know'st our trade makes rings for women's heels.  
Here, take this pair of shoes cut out by Hodge,  
Stitched by my fellow, Firk, seamed by myself,  
Made up and pinked with letters for thy name.  
Wear them, my dear Jane, for thy husband's sake  
And every morning, when thou pull'st them on,  
Remember me, and pray for my return.  
Make much of them for I have made them so.  
That I can know them from a thousand more  
The Shoemaker's Holiday [5, 1.235 – 46]

Иди ко мне, любимая жена!  
Богатые мужчины на прощанье  
Богатые подарки дарят женам  
Колечки, драгоценности на руки,  
Но обувщик шьет кольца женским ножкам.  
Возьми вот эту пару туфель, Джейн,  
Пошиты мной, а вырезаны Ходжем  
И Фирком сметаны, а сверху буквы,  
Что в имени твоём. Носи их, Джейн,  
И надевая утром, вспомни мужа,  
Молись, чтоб я вернулся поскорей.  
Носи почаще туфли, я их сделал,  
Чтобы узнать из тысячи других  
(Перевод наш. – Н.З.).

Поскольку городские комедии и бытовые драмы показывают жизнь обычных лондонцев как она есть и персонажами становятся люди, вынужденные зарабатывать себе на жизнь (в отличие от шекспировских монархов и дворян), то многие моральные проблемы или вопросы духовной жизни рассматриваются сквозь призму вложенного труда, приложенного усилия, способа времяпрепровождения, следовательно, усердные, трудоспособные персонажи оценивались положительно, в т.ч. и как брачные партнеры. Так, в пьесе «Эй, на восток!» (Eastward Ho!), указание на нежелание ученика ювелира кропотливо исполнять свои обязанности, учиться и трудиться является его ключевой оценкой, что выражено и прямо, и через имя Quicksilver объяснить. Поэтому снова проститутки показаны, в основном, положительно, ведь они зарабатывают себе на хлеб ежедневным трудом, как все.

Драматурги тем более привержены к изображению дам легкого поведения, чем более они осознают парадоксальность этого образа.

В 1598 г. была поставлена первая комедия гуморов Бена Джонсона «У каждого свои причуды» / «Всяк в своем нраве» с прологом о природе комедии и критикой предыдущей традиции. Отсюда постепенно новая традиция – городская комедия – оформилась в самостоятельный жанр благодаря драматургам Бену Джонсону, Томасу Миддлтоу, Джону Марстону и др.<sup>27</sup> По датам создания их пьес можно говорить о расцвете жанра с начала XVII века и до закрытия театров.

Хотя конфликты в этом типе комедий чаще всего порождаются обстоятельствами городского быта, как это происходило в фаблю, развиваются они за счет гуморов, типических черт характера и становятся подлинной коллизией в отношениях персонажей. В отличие от фаблю, моралите и комедии нравов в городской комедии мы наблюдаем и индивидуализированных героев, которым свойственна нравственная амбивалентность (Молл в *Roaring Girl*, Кадди в *The Witch of Edmonton*).

Но все же городские комедии есть порождение протестантской морали и этики в юмовском понимании [6], которым свойственны самобичевание и самоидеализация в равной мере. Идеалистические отношения отмечаются в романтических отношениях между двумя молодыми влюбленными (Смелтон и Франсис,

---

<sup>27</sup> К городским комедиям относят

*The Shoemaker's Holiday* (1599) by Dekker

*The Family of Love* (c. 1602), by Thomas Middleton

*The Wise Woman of Hoxton* (c. 1604), by Thomas Heywood

*A Trick to Catch the Old One* (c. 1604), by Thomas Middleton

*The Dutch Courtesan* (c. 1604), by John Marston

*A Mad World, My Masters* (c. 1605), by Thomas Middleton

*Cupid's Whirligig* (1607), by Edward Sharpham

*Your Five Gallants* (c. 1607), by Thomas Middleton

*Ram Alley, or Merry Tricks* (1608), by Lording Barry

*Epicœne, or The Silent Woman* (1609), by Ben Jonson

*The Alchemist* (1610), by Ben Jonson

*The Roaring Girl* (c. 1611), by Thomas Middleton and Thomas Dekker

*A Chaste Maid in Cheapside* (c. 1611/1613), by Thomas Middleton

*Bartholomew Fair* (1614), by Ben Jonson

*Anything for a Quiet Life* (c. 1621), by Thomas Middleton (and, possibly, John Webster)

*A New Way to Pay Old Debts* (c. 1621), by Philip Massinger

*The City Madam* (c. 1632), by Philip Massinger

*The Sparagus Garden* (1635) by Brome's

У Шекспира наиболее приближенной к жанру городской комедии можно считать Веселые кумушки из Виндзора (*The Merry Wives of Windsor*, c. 1597).

Бонарио и Челия) или в послушании патриархальной фигуре, а конфликты в городских комедиях «разрешаются гармонизирующим вмешательством любви» [7, с. 50], или просто сглаживаются. «Его особенность в том, что оно не меняет доминирующую реальность, то есть не устраняет причины, породившие коллизии, а только нейтрализует их (как в «Венецианском купце») либо меняет их смысл для участников действия (как в «Укрощении строптивой»)» [там же].

Все описанные характеристики сближают городскую комедию с бытовой драмой<sup>28</sup>, но разводят с придворной, пасторальной и романтической комедией. В отличие от более ранних, елизаветинских комедий, городская комедия стала гораздо более резкой и сатирической по тону, обрела социальный пафос и заговорила с голоса обыкновенного лондонца, а также попыталась дать рациональные объяснения чудесного, мистического и магического. Это различие позволяет говорить о «переменах значений внутри жанра между открытием театра в 1566 и его закрытием в 1642» [10, р. 216]. Можно сказать, что основное отличие лежит в движении от четких бинарных оппозиций внутри предлагаемых идей к их сближению, к сглаживанию резкой границы, к золотой середине, способной вместить в себя все или, точнее, не исключить ничего. Эту же тенденцию видят литературоведы на примере других жанров: «Ставшая уже традиционной, трагедия мести приобрела у Бомонта и Флетчера мелодраматическую окраску, а романтическая комедия – авантюрный характер» [11, р. 48].

Созданная в 1616 году комедия Бена Джонсона «Черт выставлен ослом» (*The Devil is an Ass*) интересна набором черт, свойственных и городским комедиям, и бытовой драме. Во многом, эта близость достигается через образ черта, который традиционно апеллирует и к моралите, и к фарсу, о чем подробно сказано у А. Т. Парфенова [12]. Связь разнонаправленных жанров можно рассматривать сквозь призму взаимопроникновения сатиры в комедию, а юмора – в драму и через

---

<sup>28</sup>Грань между городской комедией и бытовой драмой, в большей степени интуитивная, достаточно плохо осознана в современном литературоведении и требует отдельного исследования. Есть пьесы, которые одни исследователи относят к городским комедиям, другие – к бытовым драмам, например, эта серия аллюзирующих друг к другу пьес:

*Westward Ho* (1604), by Thomas Dekker and John Webster

*Eastward Ho* (1605), by George Chapman, Ben Jonson, and John Marston

*Northward Ho* (1605), by Thomas Dekker and John Webster [8].

Несомненно, одни и те же образы и мотивы могут быть осознаны в рамках разных жанров, что хорошо изучено на материале шекспировских пьес. Но еще можно сказать, что в начале XVII века это не потенциальная возможность, а постоянно работающий механизм. Например, Верна Фостер указывает, что «Жаль, что она проститутка» (в русс. переводе «Как жаль ее развратницей назвать» / *'Tis Pity She's a Whore* (с. 1629–1633)) Джон Форд перерабатывает известные черты городской комедии внутри жанрового канона трагической драмы (*re-works many of the features of city comedy within a tragic drama*) [9, р. 183].

вариативность мотивов и образов [12]. В обеих перспективах интерес представляет демонический образ, встречающийся очень часто как в городских комедиях, так и в бытовой драме, а в рассматриваемой комедии «Черт выставлен ослом» обеспечивающий жанровое сближение за счет двух стратегий: антропоморфизации и снижения.

В комедии Бена Джонсона дьявол настраивается выполнить свою имманентную функцию искусителя и обманщика, но терпит поражение. Однако причины, по которым он проигрывает, объясняются иначе, чем в фарсе, а именно спецификой общественно-социальной ситуации, в первую очередь, обусловленную устойчивым формированием новой протестантской этики, включающей описанные выше мотивы, образы и конфликты.

Комедия уже с пролога заявляет социальную сатиру доминантой своей поэтики, поэтому дихотомия (и ее преодоление) Ада и Лондона строится на почве порочности. Когда мелкий бес просится у старшего на землю ради стяжания славы и последующего повышения и почестей в аду, Сатана отвечает:

Foolish friend,  
Stay I' your place, know your own strength,  
and put not  
Beyond the sphere of your activity.  
You are too dull a devil to be trusted  
Forth in those oarts, Pug, upon any affair  
That may concern our name on earth.  
It is not  
Everyone's work. The state of Hell must  
care  
Whom it emplys, in point of reputation,  
Here about London. You would make,  
I think,  
An agent to be sent for Lancashire  
Proper enough; or some parts of  
Northumberland,  
So you'd good instructions, Pug.  
[11, 1,1, 23 – 34]

Нет уж, чертенок, знай свои силенки  
И не касайся до высоких сфер!  
Ты слишком глуп, чтобы тебе доверить  
Какое-нибудь стоящее дело,  
Преумножающее нашу славу.  
Что толку в пустяках? Нет, адский двор  
С разбором назначает слуг. Ты, мальй,  
Годишься быть агентом в Ланкашире  
Иль где-нибудь в глуши Нортумбер-  
ленда.  
Вот дело по тебе. (Перевод наш. – Н.З.)

Сатана напоминает Пагу, что на дворе 1616 год (Remember What number it is: six hundred and sixteen [13, Prologue, 80 – 81]) и, более того, сопоставляет эту дату со старыми временами, когда дьявола боялись, а важный порок помогал чертям растлевать людей:

<p>Had it but been five hundred – though some sixty Above, that's fifty years ago, and six – When every great man had his Vice stand by him In his long coat, shaking his wooden dagger, I could consent that then this your grave choice Might have done that with his lord chief, the which Most of his chamber can do now. But Pug, As the times are, who is it will receive you? What company will you go to? [1,1,82 – 89]</p>	<p>Ты припомни, В каком году живешь. В тыща шестьсот Шестнадцатом! Лет на полста пораньше, Когда при каждом важном персонаже Стоял Порок с кинжалом деревянным, – Ты со своим напарником, возможно, Сумел бы господина искусить Тем, что теперь - обыденное дело Для всех его лакеев, Ты подумай: В наш век - кому вы будете нужны? Кто с вами ныне пожелает знаться? [14]</p>
---	--

Это сопоставление позволяет увидеть, что вместо дихотомии стремившихся к воссоединению града небесного и града земного, владевшей умами и сердцами христиан тысячу лет, в XVII веке доминирующей структурой видится ад и уподобленный ему Лондон. Отождествление топосов через пороки приводит к отождествлению их насельников: демонов и людей.

Когда Сатана все же разрешает Пагу перенестись на землю на одни сутки, он ставит ему условие – принять человеческий облик. Антропоморфизация дьявола сразу ставит его в равное положение с другими участниками всех будущих конфликтов, как бы лишая его демонической природы (и действительно, на протяжении пьесы Паг ее не использует) и ставя в невыгодное положение.

Для понимания важности антропоморфизации демонического образа важно помнить, что собственно демонические образы (черные, уродливые, бесовские) были свойственны английской сцене еще на этапе религиозной драмы, где дьявол выступал как воплощение зла, агент искушения и обмана, следовательно, основной злодей, противопоставленный доброй воле человека, которая должна была победить соблазн и привести душу к спасению. Моралите и миракли отличались четкой дихотомией добра и зла, демонического и человеческого, где человеческое в определенном смысле равно божественному, ведь человек создан по образу и подобию Божию, тогда как демоническое есть извращенное божественное создание, обладающее, следовательно, всеми противоположными характеристиками. В «Короле Лире» прохожий, этот «всякий человек», в состоянии с огромного расстояния узнать дьявола – искушителя, клеветника, обманщика, чужого, хотя для английской драмы такая внешность врага рода человеческого уже не актуальна.



Шекспир намеренно не использует более современные способы репрезентации, чтобы сблизить «Короля Лира» с библейским дискурсом через форму моралите.

Однако в процессе секуляризации английской драмы практически сразу субъект мотивов искушения и обмана начинает раздваиваться: злодеем в пьесе часто являются и человек, и демоническое существо. Эта двойственность представлена через антропоморфизацию дьявола, потому что несобственно демонические формы репрезентации дьявола всегда осознаются как обман и псевдооблик. Примеры антропоморфизации мы обнаруживаем большей частью в сюжетах из фаблио, жанра, обыгрывающего разные виды обмана. К концу XIV века относится основанный на фаблио чосеровский «Рассказ монаха», где дьявол воплощается в бейлифа, чтобы одурачить сборщика налогов и утащить его душу в ад [15, р. 188 – 198]. «Вочеловеченный» дьявол [16, р. 8] становится модным персонажем английской драмы.

В этом ракурсе новые топосы ранней новой драмы стоит рассматривать как перевертыши: в Книге Иова Сатана испрашивает у Бога разрешение навредить человеку, чтобы испытать его, а в комедии Бена Джонсона «Черт выставлен ослом» бес испрашивает такое же разрешение у Сатаны – налицо замещение Христа Антихристом.

Таких перевертышей в пьесе немало. Один из самых значимых обладает функцией социальной критики – это обмен ролями, смена субъекта и объекта. Если в моралите, мистерии, фаблио, в «Короле Лире» или в «Макбете», которые следуют за религиозной драмой, дьявол обманывает человека, то в комедии Бена Джонсона уже человек обманывает дьявола. Большие успехи лондонцев в распутстве переданы и через социальный статус Пага – согласно второму условию, он должен стать слугой первого попавшегося человека, т.е. принять заведомо низшую, проигрышную роль. И хотя этот «первый встречный» – мелкий помещик Фицдупель – взывает к дьяволу, выражая уважение, преклонение и страстное желание увидеть его, вместо дьявола ему является мелкий бес Паг. Снижение отыгрывается с самого начала, когда Бен Джонсон представляет нам иерархические структуры ада.

Явно принижает достоинство дьявола необходимость доказывать, кто он такой. «Но, сэр, я черт» – Фицдупель понимает эту фразу, как то, что фамилия Пага – Дьявол, смеется и берет его на службу, однако задает вопрос, нет ли у него раздвоенных копыт, что делает ситуацию двусмысленной и не позволяет до конца выяснить, поверил ли Фицдупель в демоническую природу своего нового слуги (вопрос остается открытым). Так или иначе, Фицдупель обещает лупить его при малейшей провинности и обещание свое выполняет на протяжении всей пьесы:

Friend, I receive you: but withal I acquaint you Aforehand – if yo’ offend me, I must beat you. It is a kind of exercise I use. And cannot be without [13, 1,2, 40 – 42].	Друг, я беру тебя к себе на службу, Но ты учти, что если провинишься, То будешь бит. Такое обычай мой, Без этого нельзя. (Перевод наш. – Н.З.)
--	---

Роль Пага, в полном соответствии с вышесказанным, не может быть значимой, а снижается за счет нивелизации роли дьявола в падении души, ведь люди уже делают за дьявола всю его работу: искушают и искушаются так усердно, что ад выглядит как «приходская школа / В сравнение с этим университетом» [4,1].

Дублирует дьявола протагонист пьесы – Фицдупель. Он является средоточием пороков<sup>29</sup>, кроме того, признается дьяволу в любви [1,5], а также постоянно сопоставляется с бесами<sup>30</sup>. По мере усиления демонизации Фицдупеля осуществляется снижение образа Пага, таким образом, дьявол и человек сближаются до тождественности. Черт оказывается в дураках несколько раз: за попытку совращения жены Фицдупеля Фрэнсис Паг получает от мужа дубиной по спине, а пока он ухлестывает за служанкой, пройдоха Шлейфус забирает у него кольцо, и Пага обвиняют в краже. Сам Паг в недоумении и самым парадоксальным образом грешит на дьявола:

I was so earnest upon her, I marked not! My devilish chief has put me here in flesh To shame me! This dull body I am in, I perceive nothing with! I offer at nothing That will succeed! (...) Satan himself has ta’ en a shape t’ abuse me. It could not be else! [3, 6, 27 – 32]	Черт! Я так увлекся ею, Что не заметил ничего... Позор! Телесный вид, в который я облекся, Так неудобен, так обременяет – Я в нем как будто слепну! До сих пор – Одни промашки. (...) Должно быть, сатана сюда являлся Меня морочить. (Перевод наш. – Н.З.)
---	--

---

<sup>29</sup>Фицдупель погряз в гордыне и чревоугодии. Он глуп, а вследствие этого, рогат. Почти сразу проявляется и алчность: в обмен на плюшевый красный плащ он разрешает Смелтону пятнадцать минут говорить с его женой. Друг Смелтона Мэнли подводит итог: I believe anything now, though I confess His vices are the most extremities / I ever knew in nature (Теперь всему поверю. Хоть, признаться, / Его пороки – это совершенства / В своем нелепом роде) [1,5,14 – 15]. Многие сатирические высказывания афористичны: One baseness still accompanies another (Тот, кто сделал низость раз, / Тот сделает и во второй) [1,3].

<sup>30</sup>But why loves he  
 The devil so.? [1.5.16 – 17]  
 The devil-given elfin squire, your husband [1.6.95]  
 Under the elms, t’ expect the fiend in vain there, Will confess for [1.6.98 – 99].

Фраза, обыгранная в прологе «Ведьмы из Эдмонта» – “That whilst he lived he could deceive the Devill” [17, Prologue] – в пьесе о ведьме опровергается, но находит свое воплощение в комедии «Черт выставлен ослом». Однако и Фицдупель выставлен ослом:

What will the ghost of my wise grandfather, My learned father, with my worshipful mother Think of me now, that left me in this world In state to be their heir? That am become A cuckold, and an ass, and my wife's ward; Likely to lose my land; ha' my throat cut – All by her practice! [13, 4,7,74–80]	Что скажут уважаемые духи Моей достойной матушки, отца Ученого и прадедов почтенных? Что их потомок выставлен ослом И рогоносцем? Что его лишили Всего имения и вот-вот зарежут, И все из-за нее! (Перевод наш. – Н.З.)
---	---

К концу пьесы обилие веселых комичных эпизодов оттенено острой социальной сатирой. Недорого стоит общество, в котором все стремятся обмануть друг друга, и даже положительные герои прибегают к обману, чтобы спасти свою добродетель и имущество. Быть человеком значит грешить! Многосторонняя критика английского общества, проведенная в массы с помощью сниженного демонологического образа, неразрывно связана с протестантской догматикой и этикой. На протяжении пьесы мы наблюдаем уничтожение дьявола, его осмеяние и растворение в людском обществе, лишение его сверхъестественных способностей – все то, что Герберт Хааг, протестантский священник и теолог, бывший профессор экзегезы Ветхого Завета в Тюбингене, назвал «прощанием с дьяволом» (*Abschied vom Teufel*, 1969). Хааг утверждает, что термин «дьявол» в Новом Завете обозначает понятие греха, и считает, что зло исходит исключительно из сердца человека, что ответственность за него лежит исключительно на нем, и что фигура дьявола в корне ставит под сомнение автономию и личную ответственность человека. Таким образом, этот теологический труд, с одной стороны, фиксирует предыдущую тенденцию вочеловечивания зла, с другой, является ее частью, возможно, апогеем. Английская драма раннего Нового времени отражает начало этого необратимого процесса: «If I begin not now to think the painters / Have only made him» [13, 1,1,14 – 15] («мне кажется порою, / Что существует он лишь на картинках»). Театр раннего Нового времени использовался как рупор всех остроактуальных общественно-политических, социальных и религиозных идей общества и по своему пафосу был многовекторным: развлекательным, разоблачительным, инвективным, а также все в большей мере морализаторским и саморефлективным.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Zucker, A. Jonson London and Urban Space // Ben Jonson in Context / A. Zucker; ed. by J. Sanders. – Cambridge University Press, 2010. – Mode of access : [https://works.bepress.com/adam\\_zucker/3](https://works.bepress.com/adam_zucker/3). – Date of access : 13.04.2024.
2. Evans, R. C. Jonson and the Context of His Time / R. C. Evans. – Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 1994. – 250 p.
3. Bushnell, R. The Cultural History of Tragedy In The Early Modern Age / R. Bushnell; ed. by N. C. Liebler. Vol. 3. – London, NY, Oxford, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 2020. – 225 p.
4. Sanders, J. Satire. In The Cambridge Introduction to Early Modern Drama, 1576–1642 / J. Sanders. – Cambridge: Cambridge University Press, 2014. – P. 156 – 170.
5. Dekker, Th. The Shoemaker's Wife / Th. Dekker, ed. by J.G. Harris. – Methuen Drama, New Mamuids, 2014. – 156 p.
6. Юм, Д. История Англии под властью Стюартов / Д. Юм. – СПб. : Алетейа, 2001. Т. 1. – 562 с. Т. 2. – 458 с.
7. Бердичевский, А. М. История зарубежной литературы эпохи Возрождения: учебно-методический комплекс учебной дисциплины / А. М. Бердичевский. – Ростов н/Д : ЮФУ, 2010. – 68 с.
8. Logan, T. P., and Denzell S. Smith, eds. The New Intellectuals: A Survey and Bibliography of Recent Studies in English Renaissance Drama / T.P. Logan. – Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1977. – 370 p.
9. Foster, V. 'Tis Pity She's a Whore' as City Tragedy. In John Ford: Critical Revisions. Ed. Michael Neill. Cambridge: Cambridge University Press. 1988. – P. 181–200.
10. Kesson, A. Was Comedy a Genre in English Early Modern Drama? / A. Kesson // The British Journal of Aesthetics, 54(2). – 2014. – P. 213 – 225.
11. Горбунов, А. Н. Шекспир и литературные стили его эпохи / А. Н. Горбунов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1984. – № 2. – С. 45 – 52.
12. Парфенов, А. Т. Драматургия Бена Джонсона и ее место в английской литературе позднего Возрождения: дисс. ... д.ф.н. 10.01.05 / А. Т. Парфенов. – Москва, 1983. – 466 с.
13. Jonson, B. The Devil Is an Ass / B. Jonson; edited with an Introduction and Notes by M. J. Kidnie; General Editor M. Corder, Associate General Editors P. Holland, M. Wiggins. – Oxford University Press, 2000. – P. 223 – 330.
14. Джонсон, Б. Черт выставлен ослом / Б. Джонсон; перевод Г. Кружкова // Младшие современники Шекспира; под ред. А. А. Аникста. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – Режим доступа: [https://thelib.ru/books/golovina\\_galina\\_gorbunov\\_nikolay/dramaturgiya\\_mladshih\\_ovremennikov\\_shekspira-read.html](https://thelib.ru/books/golovina_galina_gorbunov_nikolay/dramaturgiya_mladshih_ovremennikov_shekspira-read.html). – Дата доступа: 01.05.2024.
15. Chaucer, J. The Canterbury tales / J. Chaucer, ed. by R. Boenig, A. Tayler. – Petersborough : Broadview editions, 2012. – 509 p.
16. Махов, А. Е. HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря / А. Е. Махов. – Москва : Intrada, 2013. – 416 с.
17. Dekker, T. The Witch of Edmonton / T. Dekker, J. Ford, W. Rowley; ed. by A. F. Kinney. – London : A&C Black; New Mermaid, 1998. – 115 p.