
МОТИВ ГРЕХОПАДЕНИЯ В КРОВАВОЙ ТРАГЕДИИ Т. МИДЛТОНА И У. РОУЛИ «ОБОРОТЕНЬ»

С.Ю. Будехин

Российский университет дружбы народов
ул. Миклухо-Маклая, д. 6, Москва, Россия, 117198

Статья посвящена рассмотрению мотива грехопадения на примере образа главной героини ренессансной кровавой трагедии мести Т. Мидлтона и У. Роули «Оборотень» («The Changeling», 1622). В статье выявлены ключевые сцены драмы, помогающие понять неоднозначность и аллюзивность образа главной героини.

В контексте взаимоотношений героини с другими персонажами драмы автор выявляет и анализирует метаморфозы характера и этапы нравственного разложения Беатрисы-Джоанны. Приведены примеры использования приема обмана зрительских ожиданий. Автор рассматривает сцены из текста драмы, помогающие раскрыть мотивы двойничества и оборотничества, связанные с образом главной героини. Система персонажей пьесы Т. Мидлтона и У. Роули рассмотрена в контексте наиболее ярких драматургических произведений елизаветинской эпохи.

Ключевые слова: ренессансная кровавая драма мести, мотив грехопадения, мотив оборотничества, аллюзивность образов, Петраркизм

В системе персонажей английской ренессансной драмы мести образы женщин, выступающих главными злодеями, встречаются значительно реже, чем образы мужчин. Сделать женский образ центральным и при этом наделить его сомнительными моральными качествами одним из первых решился Д. Уэбстер в трагедии «Белый дьявол» («The White Devil», 1612). Спустя время его замысел был развит Т. Мидлтоном и У. Роули в их совместной драме «Оборотень» («The Changeling», 1622).

В соответствии с заглавием в драме «Оборотень» или «Подмена» (альтернативный перевод названия) одним из наиболее важных принципов является контраст мнимого и действительного. В пьесе Т. Мидлтона и У. Роули широко используется прием обмана зрительских ожиданий. Лейтмотив ошибочного восприятия сплетается с обманчивостью образов и создает мотив подмены, который красной нитью проходит через всю пьесу.

Фабула пьесы представляет собой две разграниченные сюжетные линии, пересекающиеся лишь в финале. Второстепенная сюжетная линия представлена комичной ситуацией, в которой мнимый сумасшедший пытается соблазнить молодую жену ревнивого престарелого доктора. Эта ситуация частично пародирует ключевые сцены из основной сюжетной линии, используя элементы испанской барочной комедии интриги, а также характерные ходы плутовского романа.

Связь с пикареской подчеркивается выбором места действия, которое развивается в испанском порту Аликанте. Особенности хронотопа данной пьесы более отчетливо проявляются на фоне современной авторам исторической ситуации, а также с учетом традиций английского ренессансного театра XVI—XVII вв.

Испания и Англия не были друзьями на политической арене того времени. Подтверждением этому служат военные столкновения Англии с Испанией в период 1587—1604 гг., а также религиозные противоречия между англичанами-пуританами и католиками-испанцами [5. С. 10, 13]. Кроме того, это противостояние ярче всего было отражено в первой кровавой трагедии мести Т. Кида («Испанская трагедия», «The Spanish Tragedy», 1582), которая не могла не оказать влияния на всю последующую литературу этого направления. Как следствие, для английского зрителя того времени было характерно воспринимать все испанское как враждебное, опасное, чуждое.

Завязка главной линии сюжета представляет собой сцену знакомства главной героини, Беатрисы-Джоанны, с молодым дворянином по имени Альсемеро. Альсемеро, потрясенный ее красотой, буквально с первого же взгляда влюбляется в героиню. В ее внешности он видит воплощение небесной чистоты. В изображении чувств Альсемеро к главной героине авторы пьесы пародируют трактовку образа Возлюбленной, характерного для поэзии петраркизма, в которой донна непременно обожествляется. Для Альсемеро имя Беатрисы становится синонимом истинной и божественной любви. Начало пьесы позволяет зрителю думать, что его ожидает классическая любовная драма в духе комедий плаща и шпаги, что является началом череды заблуждений.

Очевидно, что имя главной героини является намеренной аллюзией авторов на образ Беатриче, который играет ключевую роль в любовной поэзии Данте. Миддлтон и Роули, тем не менее, в процессе развития сюжета кардинально трансформируют этот возвышенный лирический образ, разрушая зрительские ожидания, порожденные цепочкой аллюзий.

Характер Альсемеро схематичен и представляет собой упрощенную версию образа лирического героя сонетов, созданных в петраркистском духе. Как и они, герой «Оборотня» готов воспевать имя любимой, даже не имея возможности сблизиться с ней. С другой стороны, характер Альсемеро мог быть заимствован у пылкого, но беспомощного влюбленного из итальянской комедии масок.

Любовь Беатрисы, которая на момент начала действия помолвлена с Алонсо де Пиракуо, вовсе кажется зрителю слишком наигранной и ничем не обусловленной. Неожиданная встреча с Альсемеро заставляет ее пересмотреть свое отношение к помолвке. Это легкомысленное увлечение побеждает в ней чувство долга, а мысль о предстоящем браке с Алонсо становится для нее совершенно невыносимой.

Внезапная влюбленность Беатрисы позволяет приподнять завесу неопределенности над ее характером, и на глазах у зрителя из типичной для любовной драмы привлекательной, но лишенной индивидуальности особы она превращается в наделенную вздорным и вспыльчивым темпераментом героиню.

Очевидно, что ее чувство к Альсемеро больше похоже на каприз взбалмошной девицы, чем на настоящую страсть. Но для Беатрисы каприз и есть закон. Не желая становиться причиной скандала между семействами и сталкиваться с порицанием общества, которое непременно последует за отмененной свадьбой, и, что важнее всего, отказываясь переступить через собственную гордыню и жела-

ния, Беатриса прибегает к помощи третьего лица. Зритель наблюдает метаморфозы ее характера, в ходе которых образ Беатрисы становится все более сложным и неоднозначным.

Все это время вокруг героини буквально вьется де Флорес, дворянин на службе ее отца. Этот персонаж, только появившись на сцене, сразу становится неприятен зрителю: он груб и бесчестен. Де Флорес изображается безобразным и отталкивающим (Беатриса при встрече называет его то василиском, то жабой), его внешность составляет разительный контраст с небесной красотой Беатрисы.

Образ де Флореса перекликается с характерами шекспировских злодеев Яго («*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*», 1604) и Арона («*Titus Andronicus*», 1594). Эти три персонажа вынуждены находиться в услужении и по разным причинам не могут занять желаемого положения в обществе.

Though my hard fate has thrust me out to servitude,
I tumbled into th> world a gentleman [6].
(Пусть я игрой судьбы отброшен в слуги,
Рожден я дворянином») [7].

Они ненавидят общество, в котором живут, и стремятся к разрушительной мести, обретающей у каждого из героев свой объект. Яго желает уничтожить Отелло, одновременно завидуя ему; Арон ненавидит Тита Андроника, видя в нем воплощение угнетающего Рима, а для де Флореса взбалмошная и прекрасная аристократка Беатриса символизирует недостижимое положение в обществе и связанные с этим блага.

Все три героя готовы терпеть унижения ради достижения своих целей, на пути к которым они проявляют дьявольскую изобретательность и коварство. Однако в отличие от шекспировских антигероев де Флорес стремится не столько достичь желаемого статуса в обществе — или разрушить это общество — сколько низвести Беатрису до своего положения, заставив ее жить двойной жизнью и вместе с ним погрузиться бездну порока. Беатриса для него подобна прекрасному цветку, который он собирается сорвать, обезобразить и нравственно изуродовать, на что прямо указывает его имя (англ. *to deflower* — лишать невинности, девственности, растлевать) [5].

Итак, этот грубый и отвратительный человек с собачьей привязанностью преследует Беатрису, которая до поры преисполнена к нему презрения и с трудом выносит его общество. Спустя какое-то время после того, как она окончательно убедилась в своей любви к Альсемеро, в ее капризную, ветреную и не особенно обремененную моралью голову приходит неожиданная мысль физически устранить нежеланного Алонсо. А по ее мнению, этот омерзительный и лебезящий перед ней де Флорес как нельзя лучше подходит на роль того, кто под покровом ночи с удовольствием исполнит любое грязное дело.

На смену легкомысленности и ветрености в характере Беатрисы приходят коварство и жестокость, разрушающие изначальное представление о ней как одномерной героине в духе любовных комедий, популярных в театре эпохи Якова I. Зрителю предоставлено самому решать, происходит ли зловещая метамор-

фоза в характере героини под растлевающим влиянием де Флореса или порочная натура Беатрисы лишь ждала возможности раскрыться.

Беатриса уговаривает его, используя свои женские чары. Несмотря на его удивительную готовность исполнить эту жестокую просьбу, героиня даже не задумывается над тем, каковы реальные мотивы де Флореса. Она думает, что золото — все, чего он может желать. Наивная искусительница и не предполагает, что ее верный слуга не нуждается в дополнительных стимулах и любезностях, поскольку с давних пор Беатриса является для него непреодолимым объектом вождления. В отношении к Беатрисе раскрывается антагонизм образов ее поклонников: Альсемеро прекрасен и благороден, тогда как де Флорес безобразен и порочен, однако ради Беатрисы они оба готовы пожертвовать собой. Но, в отличие от Альсемеро, де Флореса не заботит нравственность и душевная красота Беатрисы, его интересует лишь плотская сторона страсти и, ради обладания ею, он готов переступить через все.

Кровавую драму «Оборотень» можно лишь условно отнести к более широкому типу трагедий мести [2. С. 150], ведь по большому счету отмщения в этой пьесе жаждет только брат убитого Алонсо, который является второстепенным персонажем. Более того, кроме Томмазо, брата Алонсо, больше никому нет дела до гибели несостоявшегося мужа Беатрисы. Однако очевидно, что сам образ Алонсо и процесс расследования его гибели авторы намеренно оттеняют другими событиями. Подобно отцу Гамлета, этот персонаж не должен был иметь значимой эмоциональной связи со зрителем, а его насильственная гибель необходима лишь для развития сюжета: она знаменует собой точку невозврата, с которой начинается необратимое грехопадение Беатрисы.

Итак, совершив преступление, де Флорес спешит сообщить Беатрисе о своем успехе и получить обещанную награду. Героиня радостно принимает известие о гибели Алонсо, но, когда де Флорес в подтверждение своей выполненной работы предоставляет ей доказательство — отрубленный палец с кольцом, Беатриса внезапно теряет душевное спокойствие, ужасается поступку слуги. Де Флорес сразу же уличает героиню в лицемерии, однако для зрителя поведение Беатрисы по-прежнему остается вполне объяснимым.

В этой сцене важно отметить традиционный для кровавой трагедии мотив отрубания конечностей, членовредительства. Истоки этого мотива, согласно работе В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки», уходят в общеевропейский фольклор [9. С. 71]. Популярность этого сюжетного элемента в европейской литературе разных эпох подтверждается многочисленными примерами. В елизаветинской драме мотив отрубленных конечностей входил в арсенал любимых сценических приемов. Отрубленными языками, ушами и даже языком шокировали публику У. Шекспир («Titus Andronicus», 1594) и К. Марло в «Парижской резне» («The Massacre at Paris», 1593).

По мнению Проппа, с одной стороны, такой прием может служить частью развязки сюжета. Так, отрубленный палец предоставляется одному из ключевых персонажей в качестве доказательства совершенного или инсценированного убийства. В последнем случае жертва возвращается на сцену для разоблачения злодея. С другой стороны, этот типичный для фольклора прием привязан к описанию

поведения разбойников, которые из-за кольца не брезгают отрезать своей жертве палец.

В контексте произведения Мидлтона и Роули наблюдается смешивание этих двух вариантов: злодей совершает убийство, отрубает палец ради кольца и представляет его в качестве доказательства выполнения своей кровавой работы. В дальнейшем же не сам Алонсо, но его призрак появится на сцене как предвестник разоблачения злодеев.

Кроме того, отрубание пальца вместе с кольцом символизирует установление преступного союза, осуществление извращенной помолвки между Беатрисой и де Флоресом. Кольцо, являясь символом брачного союза, в результате вероломного преступления попадает в руки злодея, что приводит к очередной подмене в сюжете пьесы: убийца де Флорес подменяет собой образ жениха.

На примере вышеописанной сцены как нельзя лучше раскрывается истинная сущность Беатрисы. Будучи рабой прихотей и желаний, она не в состоянии отвечать за свои поступки, а тем более раскаиваться в них, а потому ей гораздо проще не замечать тот вред, который она причиняет (она радуется словам о гибели жениха, но ужасается их подтверждению).

Мидлтон и Роули не случайно дают своей героине имя Беатриса-Джоанна. Двойное имя указывает на несоответствие ангельской внешности и безнравственной сущности героини. Недаром влюбленный Альсемеро обращается к ней по ее второму имени. Этим авторы подчеркивают, что герой видит и хочет видеть в своей возлюбленной только одну сторону, а вторую, обращенную к де Флоресу, игнорирует.

В героине уживаются два существа — легкомысленная и своевольная аристократка и жестокая, расчетливая злодейка. Свидетельством этому опять же служит сцена с отрезанным пальцем, в которой одна из сторон сущности героини не осознает истинных желаний другой ее стороны. Так, исподволь, в пьесу вводится тема безумия, которая играет важную роль во второстепенной сюжетной линии.

Ключом к пониманию образа главной героини и двойственности ее характера может быть аллюзивная природа ее имен. Так, имя Беатриса (лат. *Viatrix*) является женской формой латинского мужского имени Виатор (лат. *Viator* — путешественник). Возможно, такое имя можно рассмотреть в контексте отсылки к поэме Данте Алигьери «Божественная комедия» («*La Commedia*», 1321), в первой части которой главный герой путешествует по кругам ада, спускаясь все глубже в его пучину. Героиня «Оборотня» проходит похожий путь, в котором ее порочные желания неотвратимо несут ее в бездну грехопадения.

Второе имя героини, Джоанна, можно возвести к образу национальной героини Франции Жанны д'Арк, которая была символом непорочности. Таким образом, первая часть имени героини сразу дает понять, что вследствие определенных поступков ее образ подвергнется трансформации. Это ее имя вторит названию пьесы, напоминая зрителю о мнимой чистоте и непогрешимости главной героини.

На примере образа Беатрисы-Джоанны в пьесе появляется мотив двойничества. В данном случае этот мотив обретает форму оборотничества, «где злонамеренный двойник героя фабульно появляется из него самого — персонаж делится

на два существа, попеременно принимая облик то одного, то другого» [4. С. 49]. Более того, оборотничество Беатрисы является одним из главнейших предвестников всех кровавых событий в пьесе. В работе о двойничестве С.З. Агранович и И.В. Саморуковой есть утверждение, справедливое и для кровавой трагедии мести: «Все сюжеты, где фигурируют двойники, связаны с темой смерти». Двойник ставит под сомнение автономность личности. Растворение же человека в мире равноценно его смерти [4. С. 50]. Таким образом, поступки и порочные желания Беатрисы становятся причиной гибели других людей, а неопределенность и двойственность ее личности окажутся причинами ее собственной гибели.

Так, вначале Беатриса противится требованию де Флореса, однако тот настаивает на своем, убеждая Беатрису в том, что отныне они равны в своем бесчестье. Де Флорес озвучивает мысль об амбивалентности образа Беатрисы («ты девственная телом, в душе распутница»), и героиня вынуждена заплатить жестокую цену за свое преступление, отдав себя ему.

Убийство Алонсо имеет важнейшее значение для понимания логики дальнейшего развития событий. Своим поступком Беатриса ставит себя на одну ступень с де Флоресом. Героиня лишается ореола невинности, который до сих пор служил ей неосязаемым барьером. Отныне они становятся преступными сообщниками, вынужденными скрываться, лгать и притворяться вместе, так как разоблачение или гибель одного из них обязательно станет концом и для второго. Именно этот момент является переломным в сознании Беатрисы, она избавляется от присущей ей раньше наивности и беззаботности, понимает весь ужас своего нынешнего положения:

Vengeance begins;
Murder, I see, is followed by more sins.
Was my creation in the womb so curs'd
It must engender with a viper first?
(Вот — мшенье.
Так преступление тянет преступление.
Что это за проклятье надо мной?
Ведь я же не покрыта чешуей!)

Другими словами, в пьесе Мидлтона и Роули эта сцена имеет центральное значение. Упоминание змеи здесь неслучайно: отчетливо прослеживается аллюзия на библейские образы Евы и Змея-искусителя. Эти слова Беатрисы в очередной раз подчеркивают раздвоенность ее сущности. Героиня ощущает неотвратимость расплаты, но не может осознать, что ее собственные грехи привели к этому. В ее образе авторы соединяют совращаемого и совратителя, указывая на то, что, в первую очередь, она сама виновна в своих несчастьях. Таким образом, Мидлтон и Роули еще больше акцентируют внимание читателя на грехопадении героини.

В последующих двух действиях драматическое напряжение не ослабевает. Избрав путь коварства и лицемерия и сполна «выплатив долг» де Флоресу, Беатриса продолжает «охоту» на Альсемеро. Подобно шекспировскому Макбету, Беатриса вступает на кровавый путь, где за одним преступлением неизбежно следует второе. Де Флорес лишь ускоряет неизбежный процесс грехопадения героини. Он

подталкивает Беатрису к убийству служанки, которая «подменяла» героиню в ее первую брачную ночь с Альсемеро.

Беатриса соглашается устроить в доме пожар и избавиться от опасной свидетельницы. Естественно, де Флорес с готовностью вызывается осуществить новое злодеяние. Но в тот момент, когда предприимчивый негодяй уже собирался приступить к задуманному, мимо злодеев по всем канонам елизаветинской кровавой трагедии неожиданно проскальзывает дух убитого Алонсо де Пиракуо:

Some ill thing haunts the house; 't has left behind it
A shivering sweat upon me: I'm afraid now.
This night hath been so tedious.
(Здесь, в доме, привидение. Я дрожу,
Я вся в поту холодном от испуга.
Какая ночь ужасная!..)

Появление на сцене привидения можно объяснить двояко. С одной стороны, призрак будто предостерегает Беатрису от искушения пойти на новое убийство. С другой стороны, он появляется как предзнаменование неизбежной расплаты для обоих заговорщиков. Похожая функция привидения прослеживается в трагедии Шекспира «Макбет» («Macbeth», 1603), где призрак Банко появляется на пиру короля Макбета, предостерегая его и предвещая неизбежную кару.

Тем не менее Беатриса в который раз не прислушивается к зову нравственности, не раскаивается в уже содеянном зле и, что хуже всего, с облегчением и с изрядной долей торжества встречает новость о гибели своей служанки. Таким образом, главная героиня падает на самое дно порока, откуда для нее уже нет пути назад. Участь Беатрисы теперь предрешена, равно как и участь ее совратителя де Флореса.

Несмотря на то, что с этой минуты у героини не осталось внешних преград для семейного счастья, обманутому мужу образ Беатрисы уже не представляется таким, как прежде, Альсемеро начинает ощущать ее порочность.

But that's not a modest answer, my lady:
Do you laugh? My doubts are strong upon me.
(Ответ двусмысленный, сеньора.
Смеетесь вы? Мои сомненья крепнут)

Пьеса завершается отказом Беатрисы предстать перед справедливым судом. До самого конца она не желает расстаться со своей гордыней и не находит в себе сил, чтобы раскаяться в ужасных преступлениях. Жестокость и коварство Беатрисы не являются ни следствием излишнего властолюбия, как у леди Макбет, ни желанием отомстить, как у Таморы («Тит Андроник»). В ряду елизаветинских «кровавых героинь» Беатриса стоит особняком: став рабой собственных прихотей, желаний и неподобающих страстей, она подписала себе приговор и, поняв безысходность положения, этот приговор сама исполнила. Ее примеру следует де Флорес, который, впрочем, будучи злодеем от рождения, только радуется такой кончине, поскольку от жизни он получил все, чего желал. Его смерть созвучна смерти Арона, который перед лицом смерти не желал молить о пощаде и лишь

сожалел о неосуществленных злодеяниях. Кровавый финал драмы Мидлтона и Роули можно считать извращенной аллюзией на трагическую развязку «Ромео и Джульетты» («Romeo and Juliet», 1595), где влюбленные совершают самоубийства. Однако в «Оборотне» героев на пороге смерти связывает не столько страсть, сколько общие грехи и преступления.

В драме, где все обернулось не тем, чем казалось на первый взгляд (порок и уродство, скрывавшиеся под маской добродетели и красоты; подмена невесты в первую брачную ночь), лишь один ключевой персонаж до конца придерживается своих принципов и остается таким, каким впервые появляется на сцене. Этот персонаж — де Флорес. Мидлтон и Роули даже не предпринимали попыток завуалировать его роль в пьесе, наделив его говорящей фамилией, прямо указывающей на ту функцию, которую он в дальнейшем должен был исполнить.

В процессе развития сюжета именно образ главной героини подвергается наиболее разительной трансформации, ее внешность постепенно теряет свою привлекательность для Альсемеро, и с каждой новой сценой лишь обнаруживается ее нравственное уродство. Несбывшиеся мечты Альсемеро обрести земной рай, соединившись со своей возлюбленной, разоблачают и показывают несостоятельность петраркистской традиции. Пьеса во многом резюмирует художественные и эстетические находки английской ренессансной драматургии, в которой параллель «донна — божество» постепенно разрушается. «Оборотень» становится одним из последних драматургических произведений елизаветинской культурной эпохи.

Мотив грехопадения имел место в английской литературе задолго до Мидлтона и Роули, однако их заслуга состоит в изображении героини, отдавшей себя на откуп собственным страстям и порочным желаниям. С приходом эпохи классицизма изображение разрушительных страстей становится менее ярким и более схематичным, а темы двойничества и иллюзорности вновь станут популярными в Англии только в конце XVIII в., когда влияние идеологии Просвещения пойдет на спад.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Агранович С.З., Саморукова И.В.* Двойничество. Самара: Издательство Самарского университета, 2001. 132 с.
- [2] *Bowers F.* Elizabethan Revenge Tragedy, 1587—1642, Princeton, 1971, 302 p.
- [3] *Engelberg Edward.* Tragic Blindness in “The Changeling” and “Women Beware Women”, *Modern Language Quarterly*, 23.1 (1962).
- [4] *Заломкина Г.В.* Готический миф: монография. Самара: Издательство Самарского университета, 2010. 348 с.
- [5] *Martin C., Parker G.* The Spanish Armada. Penguin Books, 1999. 296 p.
- [6] *Middleton T., Rowley W.* The Changeling. URL: <http://www.tech.org/~cleary/change.html>
- [7] *Мидлтон Т. и Роули У.* Оборотень / пер. Г.М. Кружкова // Младшие современники Шекспира / под ред. А.А. Аникста. М.: Издательство Московского университета, 1986. URL: http://www.lib.ru/INOOLD/MIDLTON/midlton1_1.txt
- [8] Oxford Dictionaries. URL: <http://www.oxforddictionaries.com>
- [9] *Пронн В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2000. 336 с.
- [10] *Stockton Sharon.* The Broken Rib Of Mankind: The Sociopolitical Function of The Scapegoat In «The Changeling» // *Papers On Language & Literature* 26.4 (1990).

THE FALL MOTIF IN THE REVENGE TRAGEDY OF T. MIDDLETON AND W. ROWLEY "THE CHANGELING"

S.Yu. Budekhin

Peoples' Friendship University of Russia
Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia, 117198

The article is devoted to the reviewing of the Fall motif (as exemplified in the main female character) involved in the Renaissance revenge tragedy of T. Middleton and W. Rowley "The Changeling" (1622). The paper identified the key scenes of the drama to help understand the multidimensional and allusive way of the protagonist.

The author identifies a number of metamorphoses in the character of Beatrice-Joanna and analyzes the stages of the heroine's moral decay in the context of her relationships with the other characters of the play. The author also provides the examples of using literary device of the deception of audience's expectations. There are some chosen scenes from the text of the drama in the article, which are helping to uncover the motifs of duality and changeling, associated with the character of the main heroine. The system of the characters of T. Middleton and W. Rowley play considered in the context of the most important works of Elizabethan drama.

Key words: the Renaissance revenge tragedy of blood, the Fall motif, the motif of duality, allusive way of character, Petrarchism

REFERENCES

- [1] Agranovich S.Z., Samorukova I.V. «Dvoynichestvo» [The Duality], Samara, «Samarskiy universitet» [The University of Samara], 2001. 132 p.
- [2] Bowers F. «Elizabethan Revenge Tragedy». 1587–1642, Princeton, 1971. 302 p.
- [3] Engelberg Edward. *Tragic Blindness In «The Changeling» And «Women Beware Women»*. Modern Language Quarterly, 23.1 (1962).
- [4] Zalomkina G.V. *Goticheskiy mif: monografiya* [The Gothic myth: monograph], Samara, «Samarskiy universitet» [The University of Samara], 2010. 348 p.
- [5] Martin C., Parker G. «The Spanish Armada». «Penguin Books», 1999. 296 p.
- [6] Middleton T., Rowley W. «The Changeling». Available at: <http://www.tech.org/~cleary/change.html>
- [7] Middleton T., Rowley W. «Oboroten» [The Changeling], perevod Kruzhkova G.M. [transl. by Kruzhkov G.M.], «Mladshie sovremenniki Shekspira» pod redakciey A.A. Aniksta [«The younger contemporaries of Shakespeare» under the editorship of Anikst A.A.], Izdatelstvo Moskovskogo universiteta [Moscow state university press], 1986. Available at: http://www.lib.ru/INOOLD/MIDLTON/midltan1_1.txt
- [8] Oxford Dictionaries. Available at: <http://www.oxforddictionaries.com>
- [9] Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoy skazki*. [Historical Roots of the wonder tale], Moskva [Moscow], Isdatelstvo «Labirint» [Labirint-pres], 2000, 336 p.
- [10] Stockton Sharon. «The Broken Rib Of Mankind»: The Sociopolitical Function of The Scapegoat In «The Changeling» // *Papers On Language & Literature* 26.4 (1990).