

А. В. Берёзкин
С. Ю. Крицкая

**ГРАФИНЯ ОТРАВИЛАСЬ:
«ПОСЛЕДНЕЕ СЛОВО» ОСУЖДЕННОГО
В АНГЛИЙСКОЙ КУЛЬТУРЕ XVIII ВЕКА**

В 1742 г. У. Хогарт приступает к созданию серии из шести картин «Модный брак» (Лондон. Национальная галерея). Работа продолжается в течение всего 1743 года. По завершении живописных произведений художник приглашает трех высококвалифицированных мастеров из Франции, которые выполняют шесть гравюр (все датированы апрелем 1745 года), распространяемых по предварительной подписке. Сюжет цикла повествует о несчастливом браке, заключенном по воле отцов, между сыном промотавшего состояние графа и дочерью преуспевающего лондонского купца, супружеских изменах, гибели мужа и самоубийстве овдовевшей супруги*.

Кажется, почти все без исключения пишущие о серии У. Хогарта «Модный брак» до такой степени погружены в жизненные перипетии изображенных художником персонажей, что прямо-таки готовы, если бы не скверный характер членов этой семьи, поселиться в доме графа Сквондерфилда**. Детальный разбор семейно-брачных коллизий, описание характеров и мотивация поступков хогартовских героев не представляли проблемы методологического свойства ни для бытописателей артистической среды и собирателей курьезов XVIII века, ни для художественной критики XIX века

по целому ряду причин. Очевидная ценность Хогарта-моралиста долгое время в глазах современников и ближайших потомков заслоняла собственно художественные достоинства живописца, по настоящему открытые лишь в XX столетии. Произведения Хогарта зачастую становились отправной точкой для собственных нравственно-дидактических поучений разного рода моралистов. В этом смысле показательна книга «Хогарт морализированный», в которой преподобный доктор Траслер «кратко и исчерпывающе объясняет моральную тенденцию» работ художника [6]. Кроме того, не завершившее еще процесс эмансипации искусствование вынуждено было говорить в общих категориях, на языке общем для литературной и театральной критики. Поэтому в сходных выражениях описываются спектакль, роман и сюжетная композиция в живописи. Наконец, мощный заряд повествовательности, вложенный самим художником в его произведения, предполагал в качестве адекватной интерпретации «вычитать» детально разработанный сюжет, а местами, следуя фабульной логике, домыслить этот сюжет. В XX столетии послевоенное «хогартоведение», по крайней мере, выражает озабоченность допустимостью, удельным весом и границами анализа повествовательных структур в общем исследовании творчества художника [8]. Но инерцию прописывать персонажам Хогарта «мотивационную часть» едва ли возможно остановить в обозримом будущем.

Определенные проблемы возникают у исследователей «Модного брака» в связи с необходимостью мотивировать самоубийство графини в финальной сцене серии*** (ил. 1).

В 1822 г. издатель Джон Николз предпринял грандиозное издание гравюр Хогарта, предпослав им биографический очерк о художнике и объяснение к каждому изображению. Обратившись к «Смерти графини», Николз, как и подобает благочестивому протестанту XIX века****, рассматривает самоубийство героини в категориях греха, виновности и раскаяния: «В Листе VI наш Моральный Драматург (Хогарт. — А. Б., С. К.) завершает свою Трагедию. Последняя печальная сцена происходит в доме отца нашей несчастной героини, в который она вернулась после безвременной



Ил. 1. Хогарт У. Модный брак. VI. Смерть графини. 1745. Гравюра

кончины своего мужа. Хотя и невинная в глазах закона (так как не является непосредственной причиной убийства), она, в осознании собственной вины, налагает на себя куда более суровое наказание, чем те, что известны человеческим законам. Это, вдобавок к попрекам отца, насмешкам света, делает жизнь невыносимой. Не видя в дальнейшем никакого облегчения своим невзгодам, она принимает ужасное решение положить конец своим бедствиям с помощью яда. Подговорив отцовского слугу достать ей дозу лауданума, она совершает ужасное деяние. Рядом со склянкой на полу лежит предсмертная речь Советника Сильвертана, прямо извещающая о том, что он также понес заслуженное наказание. Как были участниками во грехе, так стали попутчиками и в смерти» [11].

Полутора столетием позже к мотиву самоубийства графини обратились и наши отечественные исследователи. Они, разумеется, начисто лишены велеречивости автора XIX века и предельно лаконичны. А. Е. Кроль писала: «Шестая картина нагнетает тяжесть настроения. Графиня принимает яд — у ног лежит листок с последним словом ее любовника, произнесенным перед казнью за убийство противника на дуэли» [25, с. 94]****. Немногословен в синопсисе серии и М. Ю. Герман (хотя его описание более точно в плане юридическом — именно дуэлью это убийство графа простолудином суд не признал): «Последний холст — финал трагикомедии: адвокат (как плебей, убивший аристократа) повешен, графиня приняла яд» [23, с. 157]. Краткость мотивации, перечисление через запятую самоубийства графини и казни ее любовника привели бы обоих авторов в опасную близость к умозаключению *post hoc ergo propter hoc*^{6*}, если бы не дальнейшее рассмотрение частной судьбы хогартовского персонажа в широком социальном или мировоззренческом аспектах. «Зло на картинах Хогарта, — рассуждает А. Л. Кроль, — не было наказано, как оно обычно не бывало наказано в жизни: жадный отец, пожертвовавший своей дочерью, благоденствует (*sic!*); продажный лорд, выгодно женивший сына, умер в довольстве и, может быть, успел достроить свой нелепый дом о семи колоннах. Пострадали их дети — пассивные жертвы безжалостных общественных условий.

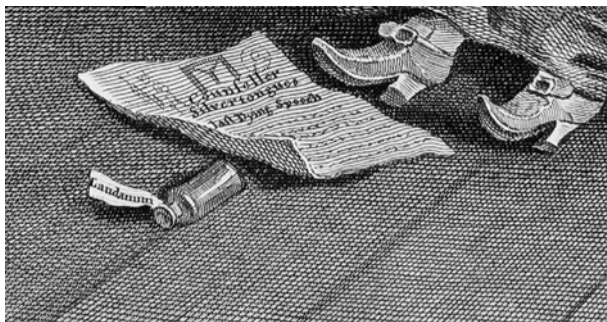
Такое положение Хогарта подготавливает зрителя к тому, что его герои не обладают активными характерами. Их судьбу определяет социальная обстановка» [25, с. 97]. Аргументация, возлагающая вину на обстоятельства внешнего порядка, вполне весомая. Однако неоднократно повторенная исследовательницей эта мысль невольно вызывает у читателя вопрос: «Кем отменена личная ответственность?» В связи с этой интерпретацией на ум приходит ироничная отговорка: «Среда заела».

М. Ю. Герман в своем анализе картины Хогарта исходит из того, что повествовательные структуры являются лишь частью художественного целого. Это позволяет исследователю ввести разные

по масштабу шкалы оценок: социальные, личностные и даже *sub specie aeternitatis*^{7*}. Рассматривая «Смерть графини», он не ставит напрямую вопрос о мотивах самоубийства. Герман перечисляет поистине «океан бед», обрушившихся на породнившиеся семейства; рассматривает их как катастрофу: «Последняя картина — “Смерть графини” знаменует падение династии» [23, с. 167]. Исследователь отмечает пейзаж — открывающийся из окна вид на Темзу и Лондон: «Этот невыдуманный, с детства запавший (художнику. — *А. Б., С. К.*) в память кусок Лондона напоминает о реальной, неподвластной мелочам действительности, если угодно, о вечности, которой всегда сродни впечатления детства, далекий неподвижный пейзаж, старые дома — все то, что несоизмеримо с пустыми жизнями пустых и все же по-своему несчастных людей» [23, с. 168]. Рассмотрение судьбы злосчастной графини в открывшемся ином масштабе позволяет предположить появление у героини хотя бы малой толики целостности личности, что дает ей возможность осознать свое бедственное положение, но не найти сил сопротивляться ему.

Однако «бытовая» версия самоубийства графини неотступно маячит в исследованиях хогартоведов. У ведущего знатока и тонкого интерпретатора «Модного брака» Джуди Эджертон мы неожиданно встречаем замечание: «Со смертью Сильвертана графиня думает только о самоубийстве» [4, р. 51]. В контексте всего детального исследования сюжета Эджертон это звучит двусмысленно.

Совсем недвусмысленно «бытовая» версия выражается в разного рода диссертационных исследованиях, авторы которых не сомневаются в том, что графиня не случайно покончила с собою после казни любовника. Мэри Клиндер, автор докторской диссертации, пишет: «В финальной сцене графиня совершила самоубийство, прослышав (почему — не прочитав? — *А. Б., С. К.*), что Сильвертан был повешен» [8, р. 243]. Со всем радикализмом молодости Екатерина Розанова в магистерской диссертации утверждает: «В финальной картине жена (почему не вдова? — *А. Б., С. К.*) приняла яду, чтобы совершить самоубийство, но не из-за смерти



*Ил. 2. Хогарт У. Модный брак. VI.
Смерть графини. 1745. Гравюра. Деталь*

своего мужа, а из-за смерти своего любовника — юриста» [14, р. 29].

Итак, в мотивации самоубийства хогартовской графини исследователи усматривают широкий спектр побудительных причин: от религиозного осознания своей вины до пошлого адюльтера. Ключ к адекватному истолкованию этого мотива, как нам представляется, лежит и в пределах данной картины Хогарта, и в деталях ряда других созданных художником произведений.

Обратимся к фрагменту гравированного листа «Смерть графини» (ил. 2). У ног графини на полу валяется склянка из-под выпитого ею яда и листовка с изображением вверху, которое каждый современник Хогарта безошибочно определял как «Тайбернское Древо» — особую виселицу в месте публичных казней, и отчетливо читаемым заголовком «Советника Сильвертана / последнее слово...». Эта деталь вводит нас в мир подробно ритуализированных в XVIII веке публичных экзекуций, ставший предметом изображения Хогарта в гравюре «Казнь ленивого ученика в Тайберне» (ил. 3) из дидактической серии «Прилежание и леность» (1747).

Тайберн — местечко близ Лондона (ныне в черте города), где с XII века по 1783 год происходили публичные казни. Топоним

стал обозначать и само место казни. Конструкция сооруженной там виселицы в плане представляла треугольник, на каждой из трех перекладин которой можно было повесить по восемь осужденных. Виселицу необычной конструкции и прозвали Тайбернским Древом, «тройным деревом», «трехногой кобылкой» [3]. Широкою панораму публичной казни в Тайберне Хогарт дает в гравюре из цикла 1747 года. Он изображает поистине людское море пришедших стать свидетелями особого представления — способности верховной власти отправлять правосудие, наказывать преступника, назидать подданных. Во времена Хогарта публичные казни в Тайберне осуществлялись восемь раз в году, и по обычаю в эти дни лондонские подмастерья освобождались от работы, чтобы воочию узреть наказание и извлечь из него урок. Недостатка в зрителях в Тайберне не было. Многолюдье художник передает



*Ил. 3. Хогарт У. Прилежание и леность. XI.
Казнь ленивого ученика в Тайберне. 1747. Гравюра*

как плотными массами толпы, так и рядом отдельно выхваченных ярких типажей, заполнивших передний план композиции. Справа в глубине изображены возвышающиеся над толпой эшафот и трибуны для зрителей. Слева по диагонали листа художник изображает процессию, движущуюся к месту казни: тюремные дрожки с приговоренным и методистским священником на них и конную стражу.

На переднем плане почти по центру Хогарт помещает образ одетой в лохмотья женщины с ребенком и листовкой в руках. Это особая уличная торговка листками с «последним словом и признанием» приговоренного к казни. Из ее отверстых уст словно слышится перекрывающий рев многотысячной толпы истошный крик, призывающий раскупать листки с сенсационными признаниями. Образ этой торговки, равно как и знаменитая картина «Девушка с крестками» (1740–1745. Лондон. Национальная галерея), являются новаторским вкладом Хогарта в уже сложившуюся ко времени их создания традицию «Криков Лондона».

Кричалки, заклички уличных торговцев, разносчиков, бродячих ремесленников, старьевщиков, рекламирующих таким образом свои товары и услуги, истошными воплями создававших невообразимый шум на улицах, стали предметом музыкального и изобразительного искусства еще в эпоху Позднего Возрождения в силу общей склонности культуры этого периода ко всему курьезному. «Крики городов» в музыке по сию пору образуют живую традицию: от вирджиналиста Орландо Гиббонса (1583–1625) до композитора-авангардиста Лучано Берио (1925–2003), создавшего вполне репертуарные «Cries of London» в 1974 году. Поэтому уже с XIX века академическое музыковедение уделяет этому жанру достаточное внимание. Напротив, традиция «криков» в изобразительном искусстве к середине XIX века сошла на нет во многом под воздействием фотографии; в XX веке ее возрождение в условиях господства репортажной фотографии просто немыслимо. Исследования этого жанра в конце XIX — начале XX вв. носят отпечаток антикварно-коллекционного характера [2; 5; 13; 21]. Еще 1968 году



*Ил. 4. Сэндби П. Крики Лондона:
Последнее слово и признание осужденного. Ок. 1759*

Карен Джонс опубликовала статью, призывавшую изучать произведения жанра «уличных криков» в изобразительном искусстве и наметившую основные вехи его исторического развития [7]. В последующие годы углубленное исследование отдельных аспектов данной темы нашло отражение в трудах Р. Райнса [12], Ш. Шесстрина [17; 18] и М. Биллса [1].

Первые печатные издания «Криков Лондона» относятся к 1600 году. А первым из крупных мастеров, обратившимся к этому жанру и выполнившим в 1687 году серию из 72 листов, был работавший в Англии художник голландского происхождения Марцелл Ларун (ок. 1649–1702). Он оформляет принцип серийности в изображении типажей лондонского торгово-ремесленного люда. Вслед за Хогартом, впервые приметившим и запечатлевшим в 1747 году фигуру торговки «предсмертными речами», этот образ включают в создаваемые ими самими новые серии «Криков Лондона» художник Поль Сэндби (1730–1809) и карикатурист Томас Роулэндсон (1756–1827). Подготовительный рисунок торгующей «последним словом» П. Сэндби (ок. 1759. Нью-Хейвен. Центр Британского искусства) (ил. 4) не стал частью тиражного издания из 12 офортов



*Ил. 5. Роулендсон Т. Крики Лондона:
Последнее слово и признание осужденного. 1799*

«Крики Лондона», вышедшего в 1760 году. Предполагавшиеся последующие выпуски этого издания не были осуществлены. Т. Роулендсон дважды обращался к образу торговки речами в сериях офортвов «Крики Лондона» в 1799 и в 1820 годах, по-разному решив тональность, в которой изображал характеры этих персонажей. В варианте 1799 года это безнадежно убогая и унылая, но все-таки вызывающая хотя бы малую толику сострадания женщина (ил. 5). В 1820 — агрессивный и отталкивающий тип торговки (ил. 6). Сравнительная устойчивость изображений этого типа в сериях «Криков Лондона» различных художников (на протяжении более семидесяти лет) свидетельствует о том, что фигура торговки «предсмертными речами» была в это время весьма приметной на лондонских улицах. Оставляя в стороне споры о «бедняке



*Ил. 6. Роулэндсон Т. Крики Лондона:
Последнее слово осужденного. 1820*

в лохмотьях» как единственном типе изображения бедняка в искусстве XVII–XIX вв. и, следовательно, вопрос об условности или достоверности этого типа в произведениях искусства, укажем, руководствуясь здравым смыслом, на вероятность совпадения иконографических традиций и действительности. Торговки речами осужденных рекрутировались из социальных низов, в прямом смысле из подонков общества. Крайняя нужда заставляла их держаться за грошовый заработок и являлась гарантией того, что весь навязываемый ими лондонцам тираж листовок с речами преступников будет распродан до последнего экземпляра. Таким образом, содержание этих листков становилось общеизвестным.

В переводе названия этих листков (Last Dying Speech and Confession — последняя предсмертная речь и признание) не

установилось единообразие: «эшафотная речь», «предсмертное слово». Чаще встречающееся «последнее слово *осужденного*» отчасти несет в себе совпадение с отечественной процессуальной терминологией — «последнее слово», предоставляемое *подсудимому* перед вынесением приговора.

Сравнительно хорошо сохранившийся массив «последних слов» является предметом интенсивного изучения как в аспекте формально-стилевом, так и в плане содержательном. Не следует забывать, что в XVII, XVIII и начале XIX в. именно эти тексты удовлетворяли читательский интерес к таким сенсационным темам, как преступники, преступный мир и преступление. Они предшествовали появлению криминальной хроники в газетах и жанра детективного рассказа.

Предсмертные речи осужденных на казнь в XVII веке отличаются от речей XVIII столетия и формой, и содержанием. Главная цель и первых и вторых заключалась в концепции «хорошего конца жизни», «возможности умереть достойно» даже закоренелому преступнику, который за несколько часов перед смертью осознал свою вину. Однако акценты смысловой коннотации речей различались. Для стереотипических речей XVII века характерны понятия «спасение души», «признание греха в общих чертах», «обращение к Богу с просьбой о прощении греха», «самоуничужение перед толпой». В речах употребляются клишированные единообразные формы, указывающие на стандартные моменты деградации личности преступника, впавшего в грех. Так, например, в последнем слове убийцы Томаса Сэвиджа, повешенного в Тайберне в 1668 году, описывается его типичный жизненный путь: «Первый грех, с которого я начал падение, был отказ от присутствия на субботней службе, затем я познакомился с дурной компанией и потому отправился в пивную и в бордель: там меня подговорили ограбить моего хозяина и также убить это бедное невинное создание, из-за чего я и пришел к этому позорному концу» [15, р. 151].

Однако к концу XVII века под влиянием философии Томаса Гоббса, утверждавшего, что «каждое преступление — это грех»

(every crime is a sin)^{8*}, акценты в идеологической направленности последних слов осужденных смещаются в сторону индивидуализации преступления: на первое место выходит не греховность как таковая (хотя и этот обязательный элемент присутствует в речи), а конкретное преступление конкретной личности с подробностями — иногда в виде риторических фигур — жизни преступника и единичных этапов совершения правонарушения.

Уличные торговцы во весь голос расхваливали свой товар: «Вот подлинная и правдивая последняя речь и признание, включая рождение, происхождение и образование, характеристику жизни и поведения трех или шести, или десяти несчастных злоумышленников, которые были казнены этим утром в Тайберне (далее следовали имена казненных), а также копия письма, которое такой-то (имя) послал своей возлюбленной или жене в ночь перед казнью» [16, р. 189]. В этих речах встречались обороты, типа: «Свернув с изначальных путей, ведущих к Добродетели и Чистоте, где Цветы Невинности могли быть собраны, он заблудился среди Распутства и Развязности и стал разбойником с Большой Дороги... Он стал Хвастливым Подонком и завел с полдюжины Шлюх, которые опустошали его карманы быстрее, чем он их наполнял» [16, р. 190].

10 июля 1721 года в 11 часов в парке недалеко от улицы Молл на Джозефа Стоуна напали два грабителя — Мартин Макоуэн и Вильям Кейзи. Первый отошел в сторону, а Кейзи избил до крови свою жертву, попытался изнасиловать Стоуна, забрал у него шляпу стоимостью 6 шиллингов, парик за 3 шиллинга, муслиновый галстук в 1 шиллинг и 14 шиллингов монетами. Кейзи был пойман, осужден на казнь и 11 сентября 1721 года повешен. Его «последнее слово» было опубликовано: «Добрые люди, сейчас я приведен в это место, чтобы претерпеть позорную и бесславную смерть, как все такие же несчастные личности, от которых общество ожидает, что они или скажут что-нибудь перед смертью, или оставят все без всякого внимания, а выполняя то, что более всего касается меня (во спасение моей бессмертной души), я выбрал скорее оставить после себя эти строки, чем впустую провести мои несколько

драгоценных минут, болтая с толпой. И прежде всего я заявляю, что я умираю членом (хотя и весьма недостойным) англиканской церкви, согласно постановлению закона, принципы которого мой, ныне несчастный, отец втолковал мне в юности. А следующее касается ограбления мистера Стоуна, за которое я приведен на место казни. Я торжественно заявляю Господу и миру (обществу), что не брал у него и полпенни и что показания его слишком слабы, чтобы ввалить на меня тот мерзкий и вопиющий грех содомии.

Я пользуюсь возможностью почти на последнем дыхании выразить свою искреннюю благодарность полковнику Питтсу и полковнику Пажиллю за их попытки спасти мою жизнь. И у меня действительно была слабая надежда, что Его Величество (принимая во внимание заслуги всей нашей семьи, где все были верными солдатами и слугами английской короны) распространит малую толику своей милости на меня и пошлет меня служить ему в другую страну; но снизошла здесь благодать Господа, я подчиняюсь его воле и умираю в согласии со всеми людьми, прощая и надеясь быть прощенным самому, по милосердию благословенного Спасителя Иисуса Христа. Я надеюсь и обращаюсь с горячей просьбой, чтобы никто не был бы таким подлым христианином, чтобы упрекать моих престарелых родителей, жену, братьев и сестер за мой безвременный конец. И я молю Бога, в чьи руки я вверяю мою душу, чтобы огромное число содомитов в пределах и за пределами этого города и предместья не смогло бы уменьшить то же самое наказание небес, какое пало на Содом и Гоморру» [20, р. 61–66].

В последнем слове Кейзи примечательно то, что на эшафоте, стремясь спасти свою репутацию и защитить родных от возможных оскорблений, он начисто перетолковывает вполне очевидные обстоятельства своего дела.

Некоторые английские исследователи считают, что в намерении преступников умереть достойно, отраженном в их предсмертном поведении и последних словах, проявилось особое душевное качество — мужество, присущее англичанам и свидетельствующее об их моральном превосходстве над другими нациями [15, р. 162–163].

Однако и в среде английской элиты XVIII столетия было распространено весьма скептическое отношение к мужеству подобного рода. Об этом свидетельствует сатирическое стихотворение Джонатана Свифта о «полном достоинства умнике Томе Клинче», который был повешен, «как герой, который никогда не отступал», в 1726 году, восхваляя в своей последней речи перед орущей толпой пресловутое английское мужество:

Обретите мужество, дорогие товарищи, и не бойтесь,
И не упускайте возможность следовать своему ремеслу;
Моя совесть чиста и мой дух спокоен,
И так я уйду без молитвенника и псалма^{9*}.

Относительно достоверности и искренности «последних слов» единства мнений у исследователей нет. Так, Мишель Фуко, одним из первых подчеркнувший важную роль предсмертных речей в процедуре публичной казни, был исполнен полного скепсиса в отношении их содержания. «Обряд казни, — писал Фуко, — требовал, чтобы осужденный сам возглашал свою вину, произносил публичное покаяние, демонстрировал дощечку с надписью, а также делал заявления, к которым его принуждали. Кажется, в момент казни ему предоставляли еще одну возможность говорить, но не для того, чтобы объявить о своей невиновности, а для признания факта преступления и справедливости приговора. Хроники сообщают о множестве таких речей. Действительно ли они имели место? В ряде случаев — безусловно. Или они были придуманы и пущены в ход позднее, в качестве примера и наставления? Несомненно, в большинстве случаев было именно так» [27, с. 96]. Однако выводы Фуко базируются на основе анализа исключительно французского материала. Английская практика «последнего слова», по мнению исследователей, имела свою специфику [10; 15; 16]. При этом нас не должно обескураживать, что и в Англии XVII века большинство «предсмертных речей» осужденных писали не они сами, а монополизировавшие этот «промысел» священники Ньюгейтской тюрьмы.

И дело даже не в том, что в подавляющем большинстве своем осужденные на казнь были не в состоянии сочинить по всем правилам риторики прочувствованную речь с эшафота. Для своевременной публикации листовки надлежало в срок связаться с печатником, для получения дохода от продажи, необходимого отчасти самому смертнику, отчасти его наследникам, нужен был выход на торговцев-распространителей. Чтобы понять, что эта ситуация воспринималась всеми сторонами как естественная, вновь обратимся к одиннадцатой гравюре цикла «Прилежание и леность». Хогарт дает весьма выразительный образ едущего к месту своей казни ленивого ученика, который сосредоточенно читает «свое» последнее слово и при этом не обращает ни малейшего внимания на витийствующего рядом с ним проповедника.

Участие священников в создании предсмертных речей не могло не сказываться на их содержании. В описании генезиса преступления обязательны были два пункта. Во-первых, раскаяние в отсутствии или недостатке личного благочестия. Преступник признавался, что сызмальства он нерегулярно посещал субботнее богослужение. Далее указывались обстоятельства внешнего порядка, толкнувшие его на преступную стезю. Как правило, здесь фигурировали либо дурная компания, либо распутная женщина, либо все это вместе. В интересах идущего на казнь было как можно ярче расписать именно эту часть внешних обстоятельств, чтобы переложить хотя бы долю вины на других и вызвать жалость к себе. Тут изобретательно переплетались были и небылицы.

Исходя из этого, становится ясно, что героиня хогартовского «Модного брака» была смертельно поражена вовсе не казнью любовника. Вся логика предшествующего развития сюжета свидетельствует, что графиня органически не способна ни на какое сколь-нибудь глубокое чувство. Положение графини в свете до казни Сильвертана вовсе не было катастрофическим: утрата прав на титул и имущество мужа в, известном смысле, могла компенсироваться видами на немалое отцовское наследство; открывшийся обществу адюльтер в глазах светских повес был скорее неприятностью, чем

«смертным приговором» репутации. По прочтении же листовки с последним словом Сильвертана графиня понимает, что ее репутация отныне и навсегда безвозвратно разрушена. Не факт смерти графа или казни любовника был важен для графини, а интерпретация ее поведения в речи осужденного, что вызывает несомненные пересуды и обструкцию светского общества в отношении графини. Именно этот мотив задетого тщеславия и толкает ее на самоубийство.

С прекращением публичных казней, как полагают некоторые англичане, традиция предсмертных речей не исчезла бесследно, а трансформировалась в другие проявления свободы слова. Например, в уголке ораторов в лондонском Гайд-Парке. Сочтем подобную мысль слишком экстравагантной. Ближе к истине утверждение о связи старинного обычая с последним словом приговоренного к смертной казни, которое он произносит перед узко очерченной группой лиц, допущенных в качестве свидетелей исполнения наказания в странах общего права [9].

Примечания

* Ряд сюжетных линий «Модного брака» Хогарта освещены нами в статье, в которой анализируется концепция французского цивилиста Ж. Карбонье, рассматривавшего произведения У. Хогарта и Ж.-Б. Грёза как источники по истории семейного права: [22].

** Литературная основа живописных произведений детально разрабатывалась самим художником. Поэтому нам известны имена персонажей, являющихся, как правило, значимыми. Так, фамилия графа происходит от *squander* — «проматывать», а имя соблазнившего графиню стряпчего Сильвертана соответствует русскому «Златоуст», разумеется, иронически понятому.

*** За прошедшие два с половиной столетия эта и другие картины серии Хогарта «Модный брак» назывались в Англии и других странах поразному. Устроители выставки именно этого цикла в Лондонской Национальной галерее в 1997–1998 гг. призвали во всем следовать авторской традиции. За картиной во всех каталогах окончательно закрепилось

название «The Lady's Death». Для английского зрителя это название подтверждает по-прежнему знатное положение героини и вместе с тем указывает на то, что со смертью мужа она, вероятно, утратила права на графский титул. Дословный русский перевод этого названия не составляет никакой проблемы. Однако этот педантизм ничего не прояснит русскому зрителю и читателю. Поэтому мы решили придерживаться ставшего традиционным в отечественной литературе названия «Смерть графини». Тем более что во всех разборах картины этот персонаж за отсутствием у нее имени собственного называют *графиней*.

**** О благочестии издателя свидетельствует его отношение ко вполне безобидным на общем фоне эротической графики своего столетия парным гравюрам Хогарта «До» и «После» (о поведении повесы, сначала страстно добивающегося благосклонности дамы, но ставшего равнодушным, удовлетворив свой пыл). Оба листа не были включены Дж. Николзом в корпус издания 1822 года, а предлагались покупателям в качестве приложения в отдельном конверте.

***** «Убийство на дуэли» — не единственная досадная неточность в исследовании А. Е. Кроль. Так, в качестве местонахождения серии «Модный брак» указана Галерея Тейт в Лондоне [25, с. 83] вместо Национальной галереи, в которой эти картины стали экспонироваться с момента ее основания в 1824 году. Действительно, в XX столетии картины этой серии короткое время демонстрировались в Британской коллекции Галереи Тейт, но в 1950 году (за 15 лет до публикации книги) они были возвращены на постоянную экспозицию в Национальную галерею. Перепутаны нумерация листов, сюжетов и содержание серии «Прилежание и леность». На с. 113 читаем: «На последнем (двенадцатом) листе серии (“Банкет по случаю избрания прилежного ученика лорд-мэром Лондона”)...». Далее следует детальное описание композиции, изображающей пиршественную залу. Оно в точности соответствует восьмому листу серии, посвященному избранию прилежного ученика шерифом Лондона. Двенадцатый же лист действительно посвящен чествованию прилежного ученика в качестве лорд-мэра Лондона, но там представлена торжественная процессия на улице города. Разные должности, разные листы и разные сюжеты.

* После этого, значит, вследствие этого (*лат.*).

7* С точки зрения вечности (*лат.*).

8* Hobbes. Leviathan. II, XXVII. [24, с. 305].

9*

Прощайте и мужайтесь,
Товарищи мои,
От дел не отрекайтесь,
Ведь наш удел они!
Мой дух весьма спокоен,
Я с чистым сердцем сплю.
Пусть смерти я достоин,
Но на псалмы плюю!

(Перевод С. Ю. Крицкой) [19, р. 203].

Полностью в переводе В. Микушевича на русский см. [26].

Список иллюстраций

Ил. 1. Хогарт У. Модный брак. VI. Смерть графини. 1745. Гравюра.

Ил. 2. Хогарт У. Модный брак. VI. Смерть графини. 1745. Гравюра.

Деталь.

Ил. 3. Хогарт У. Прилежание и леность. XI. Казнь ленивого ученика в Тайберне. 1747. Гравюра.

Ил. 4. Сэндби П. Крики Лондона: Последнее слово и признание осужденного. Ок. 1759. Бумага, акварель, смешанная техника. Нью-Хейвен. Йельский центр Британского искусства.

Ил. 5. Роулендсон Т. Крики Лондона: Последнее слово и признание осужденного. 1799. Офорт, раскрашенный вручную.

Ил. 6. Роулендсон Т. Крики Лондона: Последнее слово осужденного. 1820. Офорт, раскрашенный вручную.

Литература

1. *Bills M.* The Cries of London by Paul Sandby and Thomas Rowlandson // *Print Quarterly*. 2003. Vol. 20. № 1. P. 34–61.
2. *Bridge F.* The Old Cries of London. London: Novello, 1921. 108 p.

3. *Brooke A., Brandon D.* Tyburn: London's Fatal Tree. Stroud: The History Press, 2005. 246 p.
4. *Egerton J.* Hogarth's « Marriage A-la-Mode». London: National Gallery Publication, 1997. 64 p.
5. *Hindley Ch.* History of the Cries of London: Ancient and Modern. 2d ed. London, 1884. 424 p.
6. Hogarth Moralized: A Complete Edition of All the Most Capital and Admired Works of William Hogarth, Accompanied by concise and comprehensive explanation of their moral tendency, by the late rev. Dr. Trusler. New Edition. London, 1841. XXXVI, 256 p.
7. *Jones K. F.* Street Cries in Pictures // The Quarterly Journal of the Library of Congress. 1968. Vol. 25. № 1. P. 6–24.
8. *Klinger M.* William Hogarth and Eighteenth Century Drama: A Study of Dramatic Forms and Themes in Hogarth's Theatrical Works and Four Cycles. New York: New York University, 1970. 506 p. (Unpublished Diss. University Microfilms. Ann Arbor, Michigan).
9. *LaChance D.* Last Words, Last Meals, and Last Stands: Agency and Individuality in the Modern Execution Process // Law & Social Inquiry. 2007. Vol. 32. № 3. P. 701–724.
10. *Lake P., Questier M.* Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows: Puritans, Romanists and the State in Early Modern England // Past & Present. 1996. № 153. P. 64–107.
11. *Nichols J.* (Ed.) The Works of William Hogarth from the Original Plates Restored by James Heath with... A Biographical Essay... and Explanation of the Subjects of the Plates by John Nichols. London: By J. Nichols and son, 1822.
12. *Raines R.* Marcellus Laroon. London: Routledge, 1967. 219 p.
13. *Roberts W.* The Cries of London. London: The Connoisseur, 1924. IX, 15 p. 14 pl.
14. *Rozanova E.* Hogarth, Goya, Greuze: Moral Social Issues in Art of the Eighteenth Century. Angestrebter akademischer Grad Magistra der Philosophie (Mag. Phil.) Wien: Universität Wien, 2009. 127 p. (Unpublished Thesis).

15. *Sharpe J. A.* «Last Dying Speeches»: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England // *Past & Present*. 1985. № 107. P. 144–167.
16. *Sherwin O.* Crime and Punishment in England in the Eighteenth Century // *American Journal of Economics and Sociology*. 1946. Vol. 5. № 2. P. 169–199.
17. *Shesgreen S.* (Ed.) *The Cries and Hawkers of London, Engravings and drawings by Marcellus Laroon*. London, Stanford: Stanford Univ. Press, 1990. 252 p.
18. *Shesgreen S.* *Images of the Outcast: The Urban Poor in the Cries of London*. Manchester, Manchester Univ. Press, 2002. 228 p.
19. *Swift J.* *Clever Tom Clinch, going to be hanged* // *Swift J.* *The Poetical Works of Jonathan Swift in 3 vols*. London, 1833. Vol. I. P. 202–203. (The Aldine Edition of the British Poets).
20. *The Trial and Last Words of William Casey* // *Select Trials, for Murders, Robberies, Rapes, Sodomy, Coining, Frauds, And other Offences*. London, 1734. Vol. 1. P. 61–66.
21. *Tuer A. W.* *Old London Street Cries*. London, 1885. 167 p.
22. *Березкин А. В.* *История права в свете изобразительных источников* // *Старая Европа: Очерки истории общества и культуры: Памяти Александра Николаевича Немилова (1923–2002)*. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. С. 220–235.
23. *Герман М. Ю.* *Уильям Хогарт и его время*. Л.: Искусство, 1977. 225 с.
24. *Гоббс Т.* *Левиафан* // *Гоббс Т.* *Избранные произведения: В 2 т. М.: Мысль, 1964. Т. 2. С. 43–678.*
25. *Кроль А. Е.* *Уильям Хогарт. Л.; М.: Советский художник, 1965. 187 с.*
26. *Свифт Дж.* *Смышленный Том Клинч по дороге на виселицу / Пер. В. Микушевича* // *Семь веков английской поэзии: В 3 т. М.: Водолей, 2007.*
27. *Фуко М.* *Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы*. М.: Ad Marginem, 1999. 479 с.