

А.В. Березкин

ПОГРЕБЕНИЕ ОФЕЛИИ ИЛИ К ИСТОРИИ ДЕКРИМИНАЛИЗАЦИИ САМОУБИЙСТВА В АНГЛИИ РАННЕГО НОВОГО ВРЕМЕНИ

2. Clow[n]. Will you ha' the truth an't? If this had not been a gentlewoman, she should have been buried out a' Christian burial.

1. Clow[n]. Why, there thou say'st, and the more pity that great folk should have count'nance in this world to drown or hang themselves, more than their even-Christen.

(*Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Act V, scene 1*)

2 - й ш у т. Хотите знать об этом правду? Если б она не была дворянкой, ее бы не похоронили по-христиански.

1 - й ш у т. Так это и есть, как ты говоришь. А все же обидно, что у дворян на этом свете больше прав топиться и вешаться, чем у прочих христиан.

(*Шекспир У. Гамлет. Акт V, сцена 1**)

Судьба художественных произведений как исторических источников по истории раннего Нового времени поразительно изменчива. Периоды значительного энтузиазма в использовании литературных памятников для воссоздания целого ряда сторон ушедшей действительности сменяются паузами, наполненными скепсисом относительно достоверности специфически художественно преломленной информации. (Как тут ни вспомнить И.Г. Эренбурга с его рассказом о задевшем, по-видимому, писателя за живое «вредном» мужичонке из тамбовской деревни: «Писатель! Он тебе напишет: не изба, а дворец, не горшок, а ваза»¹.) Исключение в сознании историков составляет, пожалуй, лишь один У. Шекспир, за творчеством которого еще в XIX столетии закрепился уникальный статус быть неоспоримым приговором и свидетельством высшей пробы для людей, дел и событий своего века. Более того, и поныне шекспировский текст представляется как безусловно надежный и всеохватный источник сведений о событиях и явлениях, относящихся к исторической реальности. Это свойство корпуса шекспировской драматургии подчеркнул Л.Е. Пинский: «Действие шекспировской трагедии разворачивается на фоне жизни общественного целого – как бы аккумуляция его жизни»².

В стремлении понять современную Шекспиру эпоху исследователи обращаются к его драмам за ответом на животрепещущие вопросы: какими были представления людей того периода о пространстве и времени, о жизни и смерти, об обществе и индивидууме, о бедности и богатстве, – и список этот бесконечен. Каждое новое поколение, как про-

* Здесь и далее поэтические переводы А.Д. Радловой.

© А.В. Березкин, 2006

стых читателей и зрителей, так и ученых – филологов, историков, философов, открывает все новые и новые грани в отражении Шекспиром окружающей его действительности. Однако до недавнего времени сравнительно скромное место в этом вопросе занимала проблема воззрений Шекспира на самоубийство.

Как нам представляется, обращение к некоторым эпизодам шекспировского «Гамлета» и истории их интерпретации позволяет понять, почему на исходе XX столетия, после почти полуторавекового перерыва, историки вновь вернулись к изучению самоубийства³.

Этому способствовало множество факторов, обусловленных противоречиями современного общественного развития, в том числе: рост числа самоубийств, дискуссии о праве на жизнь, об отмене смертной казни, об эвтаназии и др. На изучение и разрешение этих проблем не может претендовать ни одна отдельно взятая научная дисциплина – они могут быть более или менее полно рассмотрены только при комплексном подходе.

Историки включились в этот дискурс не с пустыми руками: многолетние исследования феномена смерти (особенно пионерская, по сути дела, работа Ф. Арьеса⁴) позволили сменить абстрактный, вневременной, морализаторский подход к изучению этой проблематики на детальный, конкретно исторический. Здесь следует также отметить целую плеяду английских исследователей, в первую очередь М. Макдональда и Т. Мерфи. Надо отметить, что книга Арьеса заставила иначе взглянуть на наследие старых советских шекспироведов.

Внимательное прочтение тех разделов отечественного шекспироведения советского периода, в которых исследовалась проблема «человек перед лицом смерти» (выражение А.А. Аникста), показывает, что они не только не устарели, но и поражают своей глубиной. Иное было бы странным в стране, пережившей в XX столетии столько войн, революций и других трагических катаклизмов. Однако то, что представлялось прежним авторам выражением вневременного, и в этом смысле общечеловеческого в Шекспире (а именно так они и стремились актуализировать его творчество), в свете проложенных Арьесом новых путей изучения смерти оказывается лишь одним из исторически обусловленных типов отношения человека к смерти.

Остается отметить, что, помимо философски понятых и истолкованных в наследии Шекспира категорий общечеловеческого и вневременного, к примеру у Л.Е. Пинского, в советский период в этой сфере было много откровенной «накипи», обусловленной идеологическими баталиями тех лет. Так, в 30–40-е годы неистовые критики переводов А.Д. Радловой ставили ей в вину излишнюю историчность, которая якобы лишала текст перевода вневременного и общечеловеческого измерений, делая его всецело привязанным к ушедшему веку и не актуальным для восприятия советского пролетарского читателя. В критике, начиная с 60-х годов, оба термина используются как неявный знак противопоставления официальному и официозному литературоведению, которое, подразумевалось, всецело было занято классовым подходом. Парадоксальным образом и официоз, особенно последних десятилетий Советской власти, не с меньшим рвением, чем его оппоненты, жонглировал понятиями «вневременное» и «общечеловеческое». Воистину пророческим оказалось гамлетовское: «Слова, слова, слова» (Акт II, сцена 2).

Особым показателем востребованности мнения историков в рассмотрении вопроса о самоубийстве является тот факт, что в последнем издании Британской энциклопедии статья «Самоубийство» была после полуторавекового перерыва вновь написана историками⁵. Э. Шнейдемман проанализировал 20 статей, опубликованных в Britannica на протяжении 220 лет. В первом издании Британской энциклопедии 1768–1771 гг. статья о са-

моубийстве отсутствовала. Она появляется во втором издании 1777–1784 гг. под названием “Self-Murder”.

В этой статье тема самоубийства получает моральную трактовку. Слово suicide возникает в английском языке в 30-е годы XVII столетия, зафиксировано в сочинении Т. Брауна “Religio medici”, написанном около 1636 г. и впервые изданном в авторизированной версии в 1643 г. До XVIII в. оно не имело широкого хождения.⁶ С третьего (1788–1797) по восьмое издание (1852–1860) статьи в энциклопедии написаны историками, а название “suicide” прочно утвердилось в научном обиходе⁷. Двенадцать статей, помещенных с девятого (1875–1889) по пятнадцатое (1974–1984) издание, два из которых (четырнадцатое и пятнадцатое) неоднократно переиздавались с внесением изменений, принадлежали перу специалистов в области статистики, демографии, социологии, психологии и психиатрии, и только при повторной перепечатке пятнадцатого издания (1985–1987) статья о самоубийстве была написана в историческом аспекте⁸.

Возвращение историков в область суицидологии характерно и для отечественной науки: переиздаются труды классиков науки⁹, появляются опыты исследования данной проблемы на примере отдельной социо-профессиональной группы.¹⁰ Однако для удовлетворения праздного читательского интереса рынок вызвал к жизни и откровенно сенсационные издания о добровольной смерти.¹¹

Единственной в отечественном шекспироведении работой, в которой глубоко и детально проанализировано отношение английского драматурга к вопросу самоубийства, является исследование В.П. Комаровой.¹² Прослеживая влияние идей «Опытов» Монтеня на шекспировскую трагедию, исследовательница концентрирует внимание на монологах Гамлета.

Но в шекспировском «Гамлете» проблема самоубийства возникает и в связи с неясным характером кончины другой героини – Офелии. В своем рассказе Гертруда говорит о несчастном случае, в результате которого Офелия утонула (Акт IV, сцена 7), а в 1-й сцене V акта могильщики обсуждают самоубийство героини. Любопытно, что этот эпизод волновал, в первую очередь, исполнительниц роли Офелии в театральных спектаклях. В современном театре сцена сумасшествия из IV акта последняя, в которой актриса должна появиться в этой роли на подмостках до финального выхода под аплодисменты. Обуреваемые желанием понять сверхзадачу роли, современные актрисы, как правило, стоят почти перед гамлетовским вопросом, что им играть в последней сцене – хрупкую, беззащитную невинность, которая погибает случайно, по неосторожности, или же романтическую героиню, исполненную решимости добровольно уйти из жизни, потерявшей для нее всякий смысл?

В меньшей степени эта дилемма стоит перед киноактрисами, которые по воле режиссера могут появиться еще и в сцене погребения своей героини. Установленный в кинематографе порядок съемки эпизодов может совершенно не совпадать с порядком сцен в самой трагедии, поэтому «сверхзадача» – плод не актерского, а режиссерского осознания пьесы.

Что касается воплощения этой проблемы на сцене театра шекспировских времен, то в настоящее время сделано одно любопытное наблюдение. В выполненной в духе современных исследований по истории тела и телесности работе К.Ч. Раттер обращено внимание на то, что в перечне реквизита трупы слуг Лорда-Адмирала, составленном Ф. Хенслоу в 1598 г., наличествовали, среди всего прочего, одна могила, муляжи частей тела, но не целого.¹³ Можно предположить, что для постановок «Гамлета» в театре времен Шекспира отсутствовал манекен для сцены погребения, а следовательно, молодой

актер, исполнявший роль Офелии, вынужден был сам лежать трупом (*corse*) на носилках (*bier*) согласно тексту Второго кварто или же по тексту Первого кварто и Первого фолио¹⁴, как правило, в открытом гробу (*coffin*) в 1-й сцене V акта. Таким образом, актер как бы присутствовал на похоронах своей героини и, следовательно, принимал участие и в эпизоде прощания с ней королевы, и при вспышке ярости Лаэрта, подвергая себя опасности быть скинутым с носилок или выброшенным из бутафорского гроба в сцене драки Гамлета с Лаэртом в могиле.

Наиболее пытливым актрисам, постигающим роль Офелии, порой приходится уподобляться настоящим знатокам Шекспира. Сохранилось интересное свидетельство Нины Мамаевой, артистки Ленинградского театра драмы им. А.С. Пушкина (Александринки), которая участвовала в 1955 г. в знаменитой постановке «Гамлета» Г.М. Козинцевым, явившейся своего рода подступом к прославленной экранизации 1964 г. «Я начала, – пишет Н. Мамаева, – с изучения эпохи, быта, окружавшего Офелию. Кроме того, мне хотелось знать, как играли Офелию раньше. Такого рода вопрос всегда ставит молодая актриса, приступая к работе над трудной и ответственной ролью». И тут она признается, как мало помогли ей театроведческие исследования о работах ее предшественниц: «К сожалению, слишком мало и невнятно написано о сценической истории этого образа на русской сцене. Исполнительница роли Офелии в мочаловском спектакле не заинтересовала Белинского. В трудах о творчестве М.Н. Ермоловой сказано, что она достигла в роли Офелии трагедийного звучания. Как добивалась она этого? На этот вопрос исследователи не отвечают. Говорят, В.Ф. Коммисаржевская играла замечательно сцену сумасшествия Офелии. А как? Несколько подробнее говорится об игре А.А. Яблочкиной, которая в сцене сумасшествия очень тонко передавала состояние Офелии, то теряя, то снова находя мелодии песен. Вот и весь небольшой багаж опыта, который дали мне театроведческие труды»¹⁵.

По собственному признанию Н. Мамаевой, ей в большей степени помог анализ самого текста Шекспира и советы самого режиссера Г.М. Козинцева. Она сосредоточилась главным образом на том, чтобы объяснить причины, приведшие ее героиню к безумию, оставив за скобками роли так и не выясненным характер гибели Офелии. Но актрисе не помогло бы в этом плане и обращение к академическому шекспироведению.

У истоков изучения шекспировских героинь стояли английская писательница А.Б. Джеймсон, создавшая в 1832 г. «Характеристики женщин, моральные, политические и исторические», больше известные в переизданиях и в переводах под названием «Шекспировские героини», две главы из которых (в том числе и посвященная Офелии) были переведены В.П. Боткиным¹⁶, а также Г. Гейне, написавшим в 1838 г. «Девушки и женщины Шекспира»¹⁷. Свою работу Гейне выполнял по заказу парижского издателя Деллуа, который обратился к нему с предложением написать текст к портретам героинь Шекспира. Сочинение Гейне переросло первоначальный замысел, однако на менее чем четырех страницах печатного текста о «бедной Офелии» разговор чаще ведется о Гамлете. Описание смерти Офелии дано цитатой из трагедии (Акт IV, сцена 7) и никак не комментируется.

Удивительно невнятно изложен вопрос о смерти Офелии и в издававшейся в дореволюционные годы переводной и отечественной научно-популярной литературе (последняя представлена главным образом публикациями брошюрного типа). Так, в 1898 г. при участии ведущего в то время русского шекспироведа Н.И. Стороженко был издан конвюлют работ немецкого литературоведа Я. Левеса и английского исследователя Э. ДAUDENA с одним названием «Женские типы Шекспира»¹⁸. Левес ограничивается ссылкой на «без-

жалостную судьбу»: «Гертруда хочет выдать Офелию за своего сына; но неумолимая судьба губит бедное, слабое дитя в ужасных коллизиях непримиримо враждебных сил»¹⁹. И далее в том же духе: «[Офелия] впадает в гибельное сумасшествие... Таким образом, она гибнет невинной жертвой безжалостной судьбы»²⁰. В статье Даудена в соответствующем разделе ничего не говорится о гибели Офелии, но очень интересно сопоставление ее образа с образом Порции, героини шекспировского «Юлия Цезаря»: «Подобно Офелии (только по менее важной причине), Порция также сходит с ума и лишает себя жизни, но она глотает горячие уголья. Ее смерть – не жалкая смерть Офелии»²¹. Автор совершенно определенно заявляет здесь не о случайной гибели, а о самоубийстве Офелии. Однако читатель вновь в недоумении: что же делает смерть Порции более величественной? Чем один вид самоубийства лучше или хуже другого? Или же дело в пресловутой викторианской экстравагантности?

В 1913 г. в Риге известная в будущем революционерка Л.М. Рейснер под псевдонимом Лео Ринус издала брошюру об Офелии²². Экзальтированное письмо Рейснер предвосхищает орнаментальную прозу 1920-х.: «Сказочным и трагическим был конец этой жизни. Кончилась она, как гимн... Над могилой Офелии священник отказался совершить богослужение, но любовь совершила над ней свое высочайшее таинство»²³. Парадоксальным образом этот взвихренный текст, требующий от типографа широкого листа – едва ли не *in folio* – напечатан брошюрой размером в бальную записную книжку. В общем, эта работа говорит больше – и не провидчески ли?— о самой Рейснер, чем о характере и обстоятельствах шекспировской героини. С одной стороны, полное вживание Рейснер в образ героини, а с другой стороны, приблизительность в истолковании шекспировского текста. Например, священник не отказывается совершить богослужение, как считала автор, более того, он делает много сверх полагавшегося в таких случаях «сомнительной смерти» (*death doubtful*) по канону. Кроме того, сам король Клавдий собирался установить памятник (*monument*) на могиле Офелии, что подтверждает законность погребения (Акт V, сцена 1).

Однако следует отметить помещенный в начале рейснеровской «Офелии» разбор двух живописных произведений Б. Уэста и Э.О. Эби²⁴, являющийся симптомом того, что в стремлении к визуализации образов трагедии Шекспира литературоведы начала XX в. опирались уже не только на театральную практику, но и на накопленный к тому времени значительный материал изобразительного искусства. Укажем в этой связи, что репродуцированные произведения Э. Делакруа, Дж.Э. Миллеса и других обладали некоторыми преимуществами по степени длительного подсознательного воздействия на воображение шекспироведа в сравнении с практически не фиксирувавшейся в то время театральной постановкой.

Опубликованную в 1910 г. брошюру С.Г. Судиенко «Шекспир о самоубийстве» отличает невиданная злободневность в интерпретации творчества английского драматурга²⁵. Гипертрофированность такого подхода бросается в глаза даже читателю, знакомому с характерной традицией советского периода актуализировать все и вся. Отметив, что «вопрос о самоубийстве принадлежит к числу важных злободневных вопросов нашего времени», автор вопрошает: «Как же предохранить себя от этого зла? Где средство если не для искоренения, то хоть для уменьшения его?» и утверждает: «Такое средство есть и найдено оно одним из величайших мировых гениев Шекспиром»²⁶. Далее разбираются монологи Гамлета. Смерть Офелии обойдена вниманием.

В отечественном послевоенном шекспироведении остановимся на двух авторитетных именах – А.А. Аникста и Л.Е. Пинского.

Книга А.А. Аникста «Трагедия Шекспира “Гамлет”»: Литературный комментарий», в отличие от остальных академических по духу театроведческих и литературоведческих работ автора, выпущена в 1974 г. издательством «Просвещение» в качестве «книги для учителя» и по своему жанру нацелена на то, чтобы вооружить учителя ясными и определенными ответами на всевозможные вопросы вездельных учеников. К сожалению, в отношении причин смерти героини трагедии этот принцип последовательно не проведен. В двух местах своей книги автор излагает обе версии смерти Офелии.

В блестящем, без сомнения, разборе сцены на кладбище Аникст передает досужее мнение могильщика: «Мы слышим шутки Первого могильщика. Он рассуждает о самоубийстве, доказывая сначала вину утопленницы, затем ее невиновность, — это обычная для шекспировских шутов игра софизмами, при помощи которых можно доказать что угодно»²⁷. Вопрос современного читателя, почему действия самоубийцы вообще рассматриваются в категориях «виновность» — «невиновность», остается без ответа.

А в разделе, посвященном Офелии, Аникст не приводит рассказ Гертруды о трагической случайности, вероятно, в надежде, что читатель хорошо его помнит. О кончине Офелии сказано буквально следующее: «Мы слышим поэтический рассказ о том, как она умерла; примечательно, что перед смертью она продолжала петь и необыкновенно красиво ушла из жизни. Этот последний поэтический штрих чрезвычайно важен для завершения образа Офелии»²⁸.

В «магистральном сюжете» исследования Л.Е. Пинского, на страницах которого, по сути дела, литературоведение сближается с философской прозой, такому вопросу, как характер смерти Офелии, места не нашлось. Автор ограничивается словами: «Форма гибели Офелии в конце четвертого акта — случайная...»²⁹

Разноречивые истолкования смерти Офелии, сделанные литературоведами, актрисами, режиссерами, проистекают из того, что сам шекспировский текст не дает основания для однозначных толкований. Это становится особенно ясно, когда мы обращаемся к интерпретациям смерти Офелии в изобразительном искусстве³⁰. В самой Англии за период с 1760 по 1900 г. Р. Олтик насчитал около 2300 произведений по мотивам пьес Шекспира, что дает нам право предположить, что художники в этот период выступают оригинальными интерпретаторами наследия великого драматурга наравне с театральными деятелями.³¹ Художник, иллюстрирующий текст еще в меньшей степени, чем литературовед, может отойти от авторского слова. В изображениях сцен с Офелией, относящихся к XVIII — первой половине XIX в., мы видим, как растет смелость художников, которые переходят от статичных изображений актрис в роли Офелии к сценам безумия и, наконец, к сценам гибели героини, показанной уже в знаменитой литографии Э. Делакура «Смерть Офелии» 1843 г., послужившей основой для его живописной композиции 1853 г. Наиболее смелым в этом ряду был образ Офелии-утопленницы, созданный Дж.Э. Миллесом («Офелия». 1851–1852. Лондон. Галерея Тейт). Бесспорно, что подобная «доработка» авторского текста несет в себе элемент конкретно-временного творческого переосмысления шекспировских идей. Ни одно из этих произведений, однако, не позволяет заключить, изображено ли здесь самоубийство или несчастный случай.

Кажется, только специалисты в области подростковой психологии и психиатры не сомневаются в том, что имело место именно самоубийство Офелии³². Ее имя если и не стало еще именем нарицательным и по традиции все еще пишется с заглавной буквы, то сама шекспировская героиня давно олицетворяет в многочисленных публикациях по проблемам самоубийств девочек-подростков все черты этого трагического синдрома (круглая сирота; трагическая гибель отца; жизнь вдали от единственного брата; несбывшаяся

любовь, связанная с внезапным сумасшествием Гамлета и отъездом возлюбленного; двор как неблагоприятное окружение; наконец, предполагаемая психологами беременность³³).

По-видимому, Шекспир не случайно сохраняет неопределенность в вопросе о причинах смерти Офелии, поскольку однозначно заявленное самоубийство не привлекло бы в его времена сочувствия к героине, вопреки тому, что об этом думают позднейшие исследователи. Так, Аникст писал, что «сцена сумасшествия Офелии написана так, что трудно вообразить даже самую грубую и необразованную публику смеющейся над несчастьем бедной девушки. Поведение Офелии вызывает жалость. Думается, и зрители шекспировского театра проникались сочувствием к несчастной героине»³⁴. Против подобного подхода возражает М. Макдональд. Во времена Шекспира, чтобы избежать последствий, вытекающих из судебного вердикта *felo de se* (самоубийство), самоубийца мог быть признан *non compos mentis* (умопомешательство), что, собственно говоря, и произошло в деле Офелии. Именно такое решение коронера – лица, занимавшегося расследованием неожиданной, насильственной смерти, живо обсуждают могильщики. Каким бы ни было решение коронера, в сознании людей того времени даже самоубийца-безумец представлял большую опасность, если его не погребали на развилке дорог. Он совершал свой поступок по наущению дьявола, и, неправильно погребенный, он мог тревожить людей в виде призрака³⁵.

Обратимся к вопросу о юридических последствиях самоубийства во времена Шекспира. По римскому праву, на которое опиралось каноническое право, самоубийство приравнивалось по тяжести наказания к преступлениям, совершенным врагами отечества или изменниками – запрещалось даже носить траур по «наложившим на себя руки» (*qui manus sibi intulerunt*) (Dig. III, 2, § 11), а также по «тем, кто сам себя к смерти приговорил» (*qui mortem sibi consciverunt*) (Cod. IX, 50), наследовать после их смерти оставшееся имущество, которое, несмотря на наличие завещания, поступало в государственную казну, причем не важно, что явилось причиной самоубийства – скорбь, отвращение к жизни, гнев или безумие. В системе церковного права на Западе к воздаяниям преступнику за содеянное относилось запрещение предпринимать какие-либо богослужебные действия, в том числе и совершать погребение даже над сумасшедшими самоубийцами.³⁶

В течение всего Средневековья самоубийство запрещалось и церковью, и государством и было уголовно наказуемым деянием³⁷, за которое тело самоубийц пронзалось колом, а имущество подвергалось конфискации. Помимо моральной стороны дела, осознание этого обстоятельства Гамлетом, так ясно выраженное им в монологе I акта, удерживает принца Датского от опрометчивого шага: «О, если бы предвечный нам законом / Не запретил самоубийства!» (Акт I, сцена 2).

В сцене, открывающей V акт, есть много неясностей: из ремарки, содержащей описание похоронной процессии, неясно, что так поразило Гамлета; не совсем ясна также и просьба Лаэрта, троекратно обращенная к священнику, дополнить службу. Это побуждало некоторых исследователей усматривать в погребении Офелии изображение похорон по католическому обряду.³⁸ Как при этом не вспомнить, что перед глазами исследователей-шекспироведов с 1843 г. находится литография Э. Делакруа с изображением схватки между Гамлетом и Лаэртом в могиле Офелии, на которой в числе окружающих героев персонажей и предметов – католический священник с тонзурой и распятие. Однако эта гипотеза плохо согласуется с протестантским по своему вероисповеданию шекспировским зрителем. Гамлет для них «свой» – учился на родине Реформации в Виттенберге.

Увидев похоронную процессию, Гамлет первым делом отмечает неполноту, «увечность» обряда (*maimed rites*): «Но кого же / Они хоронят без обрядов пышных? / Должно

быть он отчаянной рукой / Себя сгубил? И, видно, кто-то знатный» (Акт V, сцена 1)³⁹. Отсутствие «пышности» кажется несколько странным, так как, судя по ремаркам, на погребальной церемонии присутствуют король, королева, придворные, священники. Следовательно, можно предположить, что неполнота самого обряда заключалась в каких-то мелких деталях, видных только зрителям шекспировского театра. Однако кое-что об этой «неполноте» донес до нас и текст трагедии: так, Лаэрт троекратно вопрошает священника: «Какой еще обряд здесь совершится?»; «Какой еще обряд?»; «И больше ничего?». После второго вопроса священник отвечает:

В дозволенных пределах мы свершили
Обряд. Сомненье смерть ее внушает,
И, если б не расширен был канон
Приказом свыше, – до трубы последней
Лежать бы ей в земле неосвященной...

На заданный в третий раз Лаэртом вопрос священник отвечает с раздражением:

Нет, ничего.
Обряд мы поминальный оскорбили б,
Когда бы спели реквием над ней
И прочие молитвы, как над теми,
Кто с миром отошел.

(Акт V, сцена 1)

Из этого обмена репликами мы можем сразу же представить, что процессия шла в полном молчании, сопровождаемая лишь колокольным звоном. Когда священник говорит, что над Офелией не пропели реквиема, то он имеет в виду, в первую очередь, не каноническую мессу за усопших (“*Missa pro defunctis*”), а не вошедшую в канон факультативную часть (“*In paradisum*”) – песнопение, которое исполнялось во время похорон.⁴⁰ На вероятность этого указывает ответная реплика Лаэрта. Начальная строка песнопения, возникавшая в сознании зрителей того времени: *In paradisum deducant te Angeli...* («В рай да выведут тебя ангелы...») – намекает на то, откуда у Лаэрта появилась мысль, что его сестра сродни ангелам: «Как ангел, будет Бога славословить / Моя сестра...» (Акт V, сцена 1).

По данным М. Макдональда и Т. Мерфи, до 80-х годов XVIII в. суды главным образом выносили вердикты *felo de se* и в редчайших случаях *non compos mentis*.⁴¹ Дворянское происхождение, по мнению исследователей, не всегда гарантированно спасало, как это себе представляли шекспировские зубоскалы-могильщики, от наказания за самоубийство. Однако у благородных людей все же было больше «прав топиться и вешаться, чем у прочих христиан». И коронеры нередко, как и в казусе с Офелией, руководствовались «приказом свыше». Когда граф Беркширский застрелил себя из арбалета в 1622 г. и коронер констатировал самоубийство, то все тем же «приказом свыше» посмертная участь его была облегчена и он был объявлен *non compos mentis*.⁴²

Для законодательства ряда стран Европы XVIII век стал рубежом в процессе декриминализации самоубийства.⁴³ Позже многих других стран это затронуло английское законодательство: лишь в 1823 г. была отменена практика пронзания колом тела самоубийцы и его погребения вне церковной ограды, в 1870 г. – конфискация пожитков, а в 1882 г. – какие бы то ни было формы судебного наказания самоубийц. Однако задолго до этого общественное мнение побуждало судебные власти, с целью избежать назначения наказания самоубийцам, рассматривать их дела не как деликты *felo de se* (факт само-

убийства), а как умопомешательство *non compos mentis*.⁴⁴ М. Макдональд утверждает, что с начала XVIII столетия редкими стали приговоры “*felo de se*”, как правило, их стали выносить преступникам, пытавшимся с помощью самоубийства избежать мучительного наказания.⁴⁵

Наметившуюся эволюцию судебной практики, общественных воззрений на проблемы самоубийства выразительно представляет изменившееся со временем отображение этого социального феномена в изобразительном искусстве.

Историю кончины «бедной Офелии» интересно было бы сравнить с другим произведением, имеющим статус такой же энциклопедии британской жизни XVIII столетия, как творчество Шекспира, – энциклопедией английской жизни XVI – начала XVII в. Общеизвестно, что подобной энциклопедией для XVIII в. является серия У. Хогарта «Модный брак» (1743. Лондон, Национальная галерея), состоящая из шести картин, повествующих о перипетиях семейной жизни аристократа и его жены – дочери купца, которые завершаются историей адюльтера, убийства графа и самоубийства графини.

Сопоставление эпизода из «Гамлета» с произведением изобразительного искусства оправдано по многим причинам: трагедия, по сути, предназначена для сценического воплощения, т.е. для визуализации, и шекспировские образы, как было уже упомянуто, получили широкое воплощение в работах живописцев и графиков.⁴⁶

Ярко выраженный повествовательный характер серии полотен Хогарта тесно связывает ее проблематику с английской литературой и театром XVIII в. Сам художник не скрывал этого. Ему принадлежит признание: «Я старался трактовать мои сюжеты как драматический писатель: моя картина – моя сцена, а мужчины и женщины – мои актеры, которые посредством определенных движений должны изобразить пантомиму»⁴⁷.

Финальная картина серии «Модный брак» является не просто свидетельством, но и активным фактором меняющегося в XVIII в. общественного мнения по отношению к самоубийству. Известно, как в эпоху Просвещения, делая ту или иную тему предметом сатирического изображения, мыслители, писатели, художники преобразовывали общественное мнение. Художник представил самоубийство графини в траги-фарсовом ключе. Изображение распадается здесь на целый ряд эпизодов и характерных многозначительных деталей. Действие происходит в убого и старомодно обставленном доме ее отца – лондонского олддермена, куда переехала овдовевшая и, по-видимому, потерявшая права на сохранение титула графиня. Открывающийся из окна вид на Старый Лондонский мост и набережную Темзы свидетельствует, что дом расположен в далеко не фешенебельном районе Лондона. На полу валяются листовка с сообщением о повешении любовника и пузырек с ядом. Аптекарь, засвидетельствовавший смерть и, вероятно, уже вызвавший констебля, не хлопочет у тела графини, а во всю распекает слугу, купившего в аптеке яд и ставшего невольным соучастником самоубийства. Вид заспанного, недоумевающего, с папильотками на голове слуги – прекомичнейший. Отец срывает обручальное кольцо с руки дочери не только по своей жадности (традиционное объяснение искусствоведов⁴⁸), но и потому, что по закону пожитки самоубийцы конфисковывались. Эту картину достойно завершает неимоверно тощий голодный пес, воспользовавшийся возникшей в доме суматохой, чтобы стащить со стола кусок мяса.

Вся эта исполненная издевки и над самоубийцей, и над законными установлениями по поводу этого вида «преступления», откровенно сатирическая картина резко контрастирует с тем, как намеренно «затемнен» факт самоубийства в истории Офелии. У Хогарта все в самоубийстве, вплоть до мельчайших подробностей, выставлено на показ и осмеяно. Художник же, берущийся изобразить сцену гибели Офелии, не находит в тек-

сте Шекспира достаточной опоры для однозначного решения: самоубийство это или несчастный случай. При этом надо помнить, что неопределенность у Шекспира вызвана, скорее, намерением оградить героиню от обвинения в преступлении, а у его позднейших интерпретаторов – просто человеческим сочувствием Офелии. Если и невозможно представить обе сцены полюсами завершившегося процесса, то вполне оправдано рассматривать их как решающие вехи, обозначающие движение общественного сознания по пути секуляризации, а правосудия – по пути декриминализации самоубийства.

¹ И. Эренбург включил этот эпизод и в мемуары «Люди. Годы. Жизнь» и записал на грампластинку и, судя по отточенным интонациям, не раз рассказывал в столичных компаниях.

² Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 521.

³ Anderson O. Suicide in Victorian and Edwardian England. Oxford, 1987; MacDonald M., Murphy T.R. Sleepless souls: Suicide in Early Modern England. Oxford, 1990; Bailey V. This rash act: Suicide across the life cycle in the Victorian city. Stanford, 1998.

⁴ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.

⁵ Shneideman E.S. "Suicide" in the Encyclopaedia Britannica, 1777–1997 // Archives of Suicide Research. 1998. Vol. 4. N 2. P. 189–199.

⁶ Alvarez A. The savage God: A study of suicide. New York, 1973. P. 48–49.

⁷ Shneideman E.S. "Suicide" in the Encyclopaedia Britannica... P. 191–195.

⁸ Ibid. P. 195–199.

⁹ Юм Д. О самоубийстве / Пер. С. Роговина. М., 1996; Бердяев Н.А. О самоубийстве. М., 1992; Дюркгейм Э. 1) Самоубийство. Социологический этюд. М., 1994; 2) Самоубийство. Социологический этюд. СПб., 1998.

¹⁰ Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. М., 2000.

¹¹ Трагические самоубийства / Автор-сост. Е.А. Останина. М., 2003.

¹² Комарова В.П. Шекспир и Монтень. Л., 1983.

¹³ Rutter C.Ch. Snatched bodies: Ophelia in the grave// Shakespeare Quarterly. 1998. Vol. 49. N 3. P. 300.

¹⁴ По текстологии «Гамлета» см.: Чекалов И.И. Введение в историко-литературное изучение «Гамлета». СПб., 2004.

¹⁵ Мамаева Н. Жертва Офелии // Нева. 1955. № 7. С. 150–152.

¹⁶ Jameson A.B. Shakespeare's heroines: Characteristics of women, moral, poetical and historical. London, 1891; Женщины, созданные Шекспиром. Юлия и Офелия // Отечественные записки. 1841. Т.14. Отд. II. С. 64–92 (переиздание: Боткин В.П. Соч. СПб., 1891. Т. 2).

¹⁷ Любомудров И.М. Девушки и женщины Шекспира. По Гейне. В изложении М. Любомудрова. Изд. 2-е, доп. Ковров, 1906; Гейне Г. Девушки и женщины Шекспира / Пер. Е. Лундберга (1838) // Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. Т. 7 / Под общей ред. Н.Я. Берковского и др. М., 1958. С. 310–420.

¹⁸ Левес. Женские типы / Пер. с нем. А. Страхова с предисл. Н.И. Стороженко. С прилож. статьи Даудена «Женские типы Шекспира» / Пер. с англ. М.П. Молас. СПб., 1898.

¹⁹ Левес. Женские типы Шекспира... С. 199.

²⁰ Там же. С. 202.

²¹ Там же. С. 309.

²² Ринус Л. [Рейснер Л.М.] Женские типы Шекспира. Рига, 1913. Ч. I. Офелия (Миниатюрная библиотека, № 25).

²³ Там же. С. 46.

²⁴ Речь идет о гравюре с несохранившегося полотна Б. Уэста «Офелия» и картине Э.О. Эби «Гамлет» (1897. Нью Хейвен, собр. Йельского ун-та).

²⁵ [Москаленко-Судиенко С.Г. Шекспир о самоубийстве. Тверь, 1910 (Критическая библиотека, № 4).

²⁶ Там же. С. 3.

²⁷ Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: Литературный комментарий: Книга для учителя. М., 1974. С. 118.

²⁸ Там же. С. 155.

²⁹ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971. С. 218.

³⁰ Первое иллюстрированное издание к «Гамлету» появилось в 1709 г., а живописная галерея портретов актеров в гамлетовских ролях начинается с 1739 г. (Young A.R. Hamlet and arts. Newark, 2003).

- ³¹ *Altick R.D.* Paintings from Books: Art and literature in Britain, 1760–1900. Columbus, 1985. P. 255.
- ³² См. книгу признанного специалиста в области клинической психологии М. Пиффер (*Pipher M.* Reviving Ophelia: Saving the selves of adolescent girls. New York, 1994).
- ³³ *Hunt M.* Impregnating Ophelia // *Neophilologus*. 2005. Vol. 89. N 4. P. 641–663.
- ³⁴ *Аникст А.А.* Трагедия Шекспира «Гамлет»... С. 154.
- ³⁵ *MacDonald M.* The secularization of suicide in England 1660–1800 // *Past and Present*. 1986. N 111. P. 50–100.
- ³⁶ *Джероза Л.* Каноническое право в католической церкви. М., 1996. С. 240–241.
- ³⁷ *Vandekerckhove L.* On the origins of the punishment of suicidal behavior in Old-European law – historical versus of sociological explanation // *European J. of Crime, Criminal Law and Criminal Justice*. 1999. Vol. VII. N 3. P. 314–330.
- ³⁸ *Quinlan M.J.* Shakespeare and Catholic burial services // *Shakespeare Quarterly*. 1954. Vol. 5. N 3. P. 303–306.
- ³⁹ Весьма вольно, но подчеркивая версию самоубийства, переводит это место Б.Л. Пастернак: «Как искажен порядок! Это знак, / Что мы на проводах самоубийцы!»
- ⁴⁰ *Лебедев С., Поспелова Р.* Musica Latina: латинские тексты в музыке и музыкальной культуре. СПб., 2000.
- ⁴¹ *MacDonald M.* The secularization of suicide in England 1660–1800...; *Murphy T.R.* «Woful Childe of Parents Rage»: Suicide of children and adolescents in Early Modern England, 1507–1510 // *Sixteenth Century J*. 1986. Vol. 17. N 3. P. 259–270.
- ⁴² *MacDonald M.* Ophelia's maimed rites // *Shakespeare Quaterly*. 1986. Vol. 37. N 3. P. 312.
- ⁴³ *Vandekerckhove L.* The decriminalisation of suicide in 18th-century Europe // *European J. of Crime...* 1998. Vol. VI. N 3. P. 252–266.
- ⁴⁴ *Ibid.* P. 266.
- ⁴⁵ *MacDonald M.* The secularization of suicide in England 1660–1800... P. 93.
- ⁴⁶ *Peterson K.* Framing Ophelia: Representation and pictorial tradition // *Mosaic: A J. for the Interdisciplinary Study of Literature*. 1998. Vol. 31. N 3. P. 1–24; *Weshler J.* Performing Ophelia: The iconographer of madness // *Theatre Survey*. 2002. Vol. 43. N 2. P. 201–223; *Young A.R.* Hamlet and arts.
- ⁴⁷ О связи искусства Хогарта с современным ему театральным искусством см.: *Герман М.Ю.* Уильям Хогарт и его время Л., 1977; *Antal F.* Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst. Dresden, 1966. Особенно глава “Theaterdarstellungen” (S. 74–93); *Lindberg M.K.* William Hogarth's theatrical writings: The Interplay between theatre, his theories, and his art // *Theatre Notebook*. 1993. Vol. 47. N 1. P. 29–41. – О сходстве структурообразующих принципов пространственных представлений у Локка и Беркли и изображения театрального пространства в постановках пьес Драйдена и Гея Хогартом см: *Asfour A.* Hogarth's Post-Newtonian Universe // *J. of the History of Ideas*. 1999. Vol. 60. N 4. P. 693–716.
- ⁴⁸ Так, М.Ю. Герман использует эту деталь для раскрытия характера лондонского олдермена: «...примитивная грубость, циничность отца, снимающего кольцо с неостывшего еще пальца умирающей дочери» (*Герман М.Ю.* Уильям Хогарт и его время... С. 168).

Статья поступила в редакцию 22 декабря 2005 г.