



УДК 7.049; ББК 85.10

Д.О. Мартынова

От Делакруа к символистам: изменение образа Офелии в контексте развития психологической науки

D.O. Martynova

From Delacroix to the Symbolists: the evolution of Ophelia's image in terms of the development of Psychology

Автор: Мартынова Дарья Олеговна, магистрант кафедры истории западноевропейского искусства Санкт-Петербургского государственного университета.

Аннотация: Статья посвящена исследованию эволюции образа Офелии во французском визуальном искусстве XIX века. Опираясь на созданный Эженом Делакруа чувственный тип персонажа, привлекавший в 1870–1880-е годы все большее внимание французского общества в связи с расцветом психологии как науки, автор рассматривает влияние теорий об истерии на восприятие героини трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет», делая акцент на работах символистов. Многие ведущие деятели искусства эпохи модерна активно интересовались изысканиями Жана-Мартена Шарко, что нашло отражение и в их творчестве, как прямое – в полотнах, демонстрирующих деятельность Шарко, так и ассоциативное – в символических композициях и портретной иконографии. На примере интерпретационных особенностей образа Офелии в творчестве Люсьена Леви-Дюрме, Мадлен Лемер, Жюль Бастьен-Лепаж, Марии Башкирцевой, Одилона Редона, а также Сары Бернар предпринята попытка проследить отход от характерных для символистов женских типов «*femme fatale*» (Гюстав Моро) и «*femme ideal*» (Морис Дени) и показать альтернативный жесткому делению тип «золотой середины», формировавшийся во многом под влиянием практики Шарко и синтезирующий этически противоположные черты. Важным методологическим приемом статьи стало сравнение художественной трактовки образа Офелии в Англии и во Франции в свете новых психологических теорий, для чего во французский художественный контекст включены работы прерафаэлитов (Дж.Э. Миллеса (Милле), Д.Г. Россетти, Дж.У. Уотерхауса).

Ключевые слова: искусствознание, социальная теория искусства, психология, психиатрия, Сальпетриер, истерия, Жан-Мартен Шарко, Шекспир, Офелия, Гамлет, Эжен Делакруа, *fin de siècle*, *arc de cercle*, прерафаэлиты, символизм, Belle Époque.

Author: Martynova Daria Olegovna, master's student of the department of history of Western European art, Saint Petersburg State University.

Abstract: The article is devoted to the study of the evolution of the image of Shakespeare's "Hamlet" character Ophelia in French visual art of the XXth century. Based on the sensual type of character created by Eugène Delacroix, which in the 1870^s and 1880^s attracted increasing attention of the French society in connection with the heyday of Psychology, the author examines the influence of theories about hysteria on the perception of the heroine of William Shakespeare's tragedy "Hamlet", focusing on the works of symbolists. Many leading figures of modern art were actively interested in the research of Jean-Martin Charcot, which is reflected in their work, both direct – in paintings showing the activity of Charcot, and associative – in symbolic compositions and portrait iconography. On the example of the interpretative features of the image of Ophelia in the works of Lucien Levy-Dhurmer, Madeleine Lemaire, Jules Bastien-Lepage, Maria Bashkirtseva, Odilon Redon, and Sarah Bernhardt, an attempt is made to trace the departure from female types characteristic for the symbolists, "femme fatale" (Gustave Moreau) and "femme ideal" (Maurice Denis) and show an alternative to the rigid division – the "Golden mean", formed largely under the influence of the practice of Charcot and synthesizing ethically opposite traits. An important analytical counterpoint of the article was the comparison of the artistic interpretation of the image of Ophelia in England and France in the light of new psychological theories, for which purpose the French artistic context includes the works of the Pre-Raphaelites (J.E. Millais, D.G. Rossetti, J.W. Waterhouse).

Keywords: art history, social theory of art, Psychology, Psychiatry, Salpetriere, hysteria, Jean-Martin Charcot, Shakespeare, Ophelia, Hamlet, Eugène Delacroix, Fin de Siècle, arc de cercle, the Pre-Raphaelites, Symbolism, Belle Époque.

От Делакруа к символистам: изменение образа Офелии в контексте развития психологической науки

Д.О. Мартынова (Санкт-Петербург)

С 1990-х годов в поле зрения зарубежных искусствоведческих исследований, связанных с социальным аспектом развития истории искусств, все более часто стали попадать вопросы о влиянии психологической науки на творческую деятельность художников. Основным центром изучения взаимодействия психологии и культуры стала Лозанна. В 2011 году Лозаннским университетом был организован важный с точки зрения научного освоения проблемы симпозиум под названием «Театр невровоз: неврологические, психологические и зрелищные культуры в 1900 году». На настоящий момент ведущим исследователем влияния истерии на искусство является Селин Эйденбенз из Университета Лозанны, которая не только посвятила кандидатскую диссертацию изучению влияния истерии на творческое мышление, но и продолжает активно популяризировать эту тему, написав ряд серьезных статей и проведя несколько выставок в Бельгии, показавших отражение истерии в искусстве [12; 13]. С 2010-х годов внимание к «истерическому буму» как историческому явлению, тесно взаимосвязанному с культурой, усилилось, что подтверждают выставки и конференции, прошедшие не только в Бельгии, но и во Франции, Англии и Голландии (например, выставка «Истерично» в музее Фелисьена Ропса в Намюре, 2012 год¹). В Англии главным английским специалистом в области взаимодействия психиатрии и искусства стал Ричард Томсон, неоднократно обращавшийся к демонстрациям и идеям Жана-Мартена Шарко в книге «The Troubled Republic» [31].

В 2012 году Томсон организовал симпозиум «Переосмысление европейского символизма» в музее Орсе в Париже, в рамках которого поднималась проблема влияния истерии на художественные образы, созданные

1 URL: www.unige.ch/formcont/files/8914/3921/7128/EIDENBENZ-1.pdf

символистами (в контексте прозвучавших выступлений особо стоит отметить статью Эйденбенз «Жест дисбаланса. Истерия и ее “обратные” тела около 1900 года» [12]. Несмотря на широкий западноевропейский резонанс, в России на данный момент влияние истерии на искусство не изучено. Данная аберрация связана со слабо развитым интересом современного отечественного искусствознания к социальной истории искусства в области вопросов о влиянии психологии как науки на искусство.

Целью настоящей статьи является попытка актуализировать данную проблематику в поле зрения российских ученых и на примере трансформации образа Офелии проследить влияние истерии, важного феномена душевной жизни общества XIX–XXI веков, на формирование иконографии в искусстве 1870–1890-х годов.

В общественном мнении долгое время психические отклонения считались проявлением демонизма, вмешательством дьявола в душу человека. По большей части это связано с лакунами в изучении человеческого поведения, а также со средневековыми мировоззрением и иконографией, внедрившимися в сознание людей других эпох.

Пересмотр отношения к помешательству и сумасшествию связан с деятельностью больницы Сальпетриер, которую в 1684 году построили в Париже на месте пороховой фабрики в качестве женского приюта для содержания престарелых, нищих и душевнобольных проституток, кроме того, здание выполняло функции тюрьмы [20]. Только в 1795 году врач данной больницы Филипп Пинель снял цепи с пациентов и улучшил их жилищные условия. В 1820 году в трудах ученика Пинеля Жана-Этьена Доминика Эскироля впервые появляется понятие «психиатрия» [14]. Благодаря Эскиролю и его ученику Этьену-Жану Жорже начинаются серьезные исследования различных психических заболеваний: «О галлюцинациях у душевнобольных», «О психической болезни в виде иллюзий у душевнобольных», «Аффекты, рассматриваемые как причины, симптомы и способы лечения душевного расстройства», «Заметка о моноμανии к убийству», «О душевных болезнях, рассматриваемых в медицинских, гигиенических и судебно-медицинских отношениях». Следует отметить, что в книге «О душевных болезнях» Эскироль, описывая ряд психологических расстройств, сопровождает их иллюстрациями, созданными художником Амбрузом Тардьё [6]. Впервые выделив мономанию (в том числе и эротическую) как душевную болезнь, Эскироль во многом предвосхитил исследования Жана-Мартена Шарко, который в 1870–1890-х, возглавив больницу Сальпетриер, вывел ее на

мировой уровень. Именно благодаря его активной научно-исследовательской и практической деятельности Франция этого периода стала лидирующей страной в изучении неврозов. Жан-Мартен Шарко, наблюдая за большой и разнообразной группой больных, которых нельзя было отнести ни к одной из клинических категорий того времени, выделил ряд симптомов истерии (истерические припадки, параличи, мышечные спазмы, мутизм, слепота, глухота, заикания и т.д.) и отошел от устаревшей «маточной теории» происхождения болезни, связав ее с нервно-психическими расстройствами. Он также заметил, что женщины, страдавшие истерией, обладали повышенной чувствительностью к гипнозу. В отличие от Нансийской школы гипноза Ипполита Бернгейма, в которой считалось, что гипноз — это метод внушения, Шарко провоцировал приступы истерии внешними средствами — звуками, светом и т.д., что привлекало внимание публики. В результате этого Шарко стал проводить открытые для зрителей еженедельные сеансы в театре больницы Сальпетриер, вводя пациентов в гипнотическое состояние. Амбивалентность методов Шарко привела к расколу среди медиков того времени, многие из которых считали, что подобные гипнотические сеансы являются не столько процедурами, устраняющими болезнь, сколько, наоборот, провоцирующими ее [22]. В связи с оживившейся дискуссией появляются различные методы лечения истерии: массажные процедуры [25], медикаментозные препараты, такие как «противоистерическая вода», лечение электромагнитными волнами (Франц Месмер), а также радикальное изменение образа жизни «rest cure» (лечение посредством отдыха, что особенно было распространено в Англии и Америке; апологет данного лечения — Сайлас Вэйр Митчелл (см.: [4])). Описанный выше процесс актуализации интереса к истерии привел к тому, что к концу XIX века в изучении и лечении болезни сложились четыре национальные школы: французская, основанная на гипнозе; немецкая, базирующаяся на электромагнитном лечении; итальянская, в которой особое распространение получили медикаментозные препараты, и английская, с притягательной к ней американской школой, базирующейся на методе лечения отдыхом. Стоит отметить, что способы устранения симптомов в данных школах могли пересекаться и взаимовлиять друг на друга.

Таким образом, в 1880-е годы по всей Европе прошел «истерический бум». Проводившиеся еженедельно сеансы демонстрации истерических припадков и открытия в этой области были популярны среди ученых и привлекали ведущих мастеров искусства: благодаря истерии художники, увлеченные герметизмом, каббалой, оккультизмом, могли наблюдать сеансы

гипноза, изучать новые психологические открытия, отображавшие тип «l'homme nouveau», зародившийся в *fin de siècle*.

Изменения в восприятии человека, демонстрация слабости и нестабильности человеческой психики провоцируют появление новых образов и иконографии в творчестве художников. Уже в начале XIX века Теодор Жерико, лечившийся и часто посещавший больницу Сальпетриер, друживший с доктором больницы Этьеном-Жаном Жорже, создал серию портретов умалишенных, один из которых посвящен больной мономанией («Мономания зависти», 1819–1820, Лионский музей изобразительных искусств). Портрет больной, одержимой завистью, по эмоциональным симптомам, ярко выраженным Жерико на портрете, схож с симптомами больных истерией, описываемыми Шарко: сжатые зубы, налитые кровью глаза, сфокусированный взгляд.

Появление в обществе интереса к душевнобольным в искусстве сказывается прежде всего на переосмыслении образа женщины, которая предстает как страдающая и обремененная личность. Художники-романтики и символисты все большее внимание начинают уделять трагическому началу личностей своих героинь, в том числе и на уровне литературных прообразов.

В этом контексте во второй половине XIX века с особой устойчивостью выделяются два мифологизированных прототипа – Саломея, олицетворявшая популярный образ «*femme fatale*», и героиня трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет» Офелия, ассоциировавшаяся с «*femme ideal*», однако характер этого образного типа усложнился в свете психологических учений о феномене нервных болезней.

Интерес к шекспировскому «Гамлету» и судьбе главного героя трагедии не угасал на протяжении многих веков. Внимание же к индивидуальности Офелии со стороны деятелей искусства было развито в гораздо меньшей степени. И все же, несмотря на это, во Франции второй половины XIX века образ Офелии становится автономным по отношению к шекспировской драме, вдохновляя огромное количество художников и писателей на разные трактовки. В бытовании образа на протяжении всего XIX века вокруг шекспировской героини идет постепенный процесс мифологизации, отражающий идеологические и эстетические устремления того или иного периода времени.

Первая живописная работа, посвященная Офелии, появляется уже в конце XVIII века – на родине шекспировской драмы, в Англии. Полотно «Офелия» (1793, Музей искусств Гуда, Дартмут), выполненное Ричардом Уэстоллом (1765–1836), придворным художником королевы Виктории

неоклассического направления, изображает момент помешательства Офелии и отличается общей идеализацией. Представив героиню Шекспира в виде хрупкой девушки с обезумевшим взглядом, английский художник придал ее образу прежде всего лирический оттенок, скрывающий истинную природу безумия, которую можно наблюдать в серии упомянутых выше мономаний Теодора Жерико (с которым Уэстолл, между прочим, был дружен).

Стоит отметить, что до появления одной из самых известных работ, посвященных Офелии, Джона Эверетта Миллеса («Офелия», 1851–1852, Галерея Тейт, Лондон), интерес к образу героини Шекспира в Англии не был столь высок. Немного иная ситуация сложилась во Франции. Внимание к этому персонажу, как и вообще к творчеству Шекспира, возрастало на общем фоне увлечения туманным Альбионом, вызванным активизировавшимися в 1820-е годы поездками художников в Англию. В 1847 году Поль Мерис и Александр Дюма переписывают «Гамлета» Шекспира [9, р. 81], придавая образу Офелии явно выраженные трагические черты в духе «*gaciniennes*». Следует отметить, что и другие французские авторы, такие как Жорж Санд, Альфред де Мюссе или Виктор Гюго [9, р. 83], стремятся подчеркнуть непонятость и одиночество Офелии перед лицом враждебного мира. Французские романтики одними из первых начинают воспринимать героиню шекспировской пьесы как самобытный и независимый по внутренней жизни персонаж. Так, например, скульптор-романтик Антуан-Огюстен Прео, страстно любивший «Гамлета», в 1842 году создал композицию, непосредственно посвященную смерти Офелии («Офелия», Музей Орсе, Париж). Барельеф, спроектированный в духе погребальной доски Средневековья или эпохи Возрождения, представляет собой своеобразную картину. Офелия, с закрытыми глазами и приоткрытым ртом, изображена плывущей по воде. Волны, переплетаясь со складками мокрого платья, сползающего с груди, подчеркивают изгиб ее тела. Всей своей пластической трактовкой Прео одновременно романтизирует и эротизирует образ. В живописи можно видеть те же тенденции. Одним из первых французских художников, обратившихся к образу Офелии, стал романтик Эжен Делакруа, посвятивший героине Шекспира две работы: литографию «Сцена безумия Офелии» (1834, Музей Эжена Делакруа, Париж) и картину «Смерть Офелии» (1843, Музей Лувра, Париж), которые следует отличать от литографических и живописных серий, посвященных «Гамлету» (1843). Данные живописные произведения представляют собой своеобразный пластический ансамбль, всецело построенный вокруг Офелии, и являются композициями, самостоятельными по отношению к основной «гамлетовской»

истории. Особого внимания заслуживает картина «Смерть Офелии». Изображая героиню в момент погружения в реку и желая подчеркнуть ее аффективное состояние на грани жизни и смерти, Делакруа обращается к иконографии образа, предложенной Прео, но впервые радикально меняет ее характер. Художник обнажает грудь героини, цепляющейся рукой за платье, и тем самым сенсуализирует ее образ, интерпретируя Офелию не как девушку, пострадавшую от несчастной любви, а как женщину, борющуюся с неудовлетворенными желаниями. Впоследствии именно эта иконография Делакруа начала 1840-х годов станет классической для французских художников (в том числе и символистов), которые вновь обратятся к образу Офелии лишь в 1870–1880-х годах.

В Англии, напротив, в 1850-е годы начинается новая волна интереса к Офелии в связи с творческой поэтикой «Братства прерафаэлитов», предшественников и, в определенном смысле, соавторов эстетики символизма. Художники и поэты, увлеченные Ренессансом, прерафаэлиты не могли не обратить внимание на Шекспира, одного из выдающихся деятелей Золотого века Англии. Для прерафаэлитов Офелия стала символом женского идеала, воплощающим в себе и изысканную утонченность образов эпохи Кватроченто, и «Прекрасную даму» рыцарского культа «Fin'amor» («Утонченной любви»), и героиню популярных в середине XIX века романтических стихотворений Джона Китса и Альфреда Теннисона. Первым среди прерафаэлитов к образу Офелии обратился сэр Джон Эверетт Миллес в 1851 году. Он использовал тот же сюжет, что и Делакруа, изобразив Офелию на грани жизни и смерти, именно в тот момент, когда она тонет. Однако в отличие от французского художника Миллес стремился создать некий иконографический миф, концентрируя внимание не столько на героине, сколько на деталях. Он тщательно прописывает природный ландшафт, уделяя особое внимание венку из цветов в руках Офелии, дает почувствовать фактуру («объем») воды. Главной моделью, позировавшей Миллесу для произведения, была Элизабет Сиддал, возлюбленная Данте Габриэля Россетти. Известно, что Сиддал всегда страдала от нервных расстройств, которые усилились после написания «шекспировской» картины в связи с заболеванием, перенесенным из-за переохлаждения во время длительных художественных сеансов в ванной. Возможно, на уровне внутреннего мира Элизабет Сиддал также казалась идеальным современным прототипом Офелии, что было связано с ее душевными переживаниями по поводу Россетти, его страстного темперамента и постоянных увлечений.



Джон Эверетт Миллес. *Офелия*. 1851–1852
Галерея Тейт, Лондон, Великобритания

В том же году Артур Хьюз также написал работу, посвященную Офелии («Офелия», 1852, Манчестерская художественная галерея, Великобритания). Его интерпретация отличается от декоративной детализации Миллеса, хотя развивается она также в русле лирико-поэтического идеализированного отношения к героине Шекспира. Хьюз прежде всего концентрирует внимание на призрачно-отстраненном образе девушки; изображая ее сидящей у воды, созерцающей реку, он делает Офелию гармоничной частью природы и при этом стремится создать ощущение нереальности происходящего, отрешенности Офелии от окружающего мира. В отличие от трагического ракурса, раскрываемого Миллесом с помощью контраста бурного цветения и неотвратимо затопляющей героиню смерти, Хьюз, передавая страдания Офелии от неразделенной любви, акцентирует внимание зрителя на невинности героини. Облачая ее в белые одежды, он еще дальше, чем Миллес, отходит от трактовки Делакура. Причем и по сравнению с образом Офелии-Сиддал, который представляет собой одну из прерафаэлитских граней «*femme fatale*», героиня Хьюза выглядит менее сенсуализированно: художник изображает ее в робкой и закрытой позе, противоположной той свободе раскинутых рук Офелии Миллеса, которая может интерпретироваться в эротическом контексте.

Данте Габриэль Россетти также исполнил несколько работ, посвященных Офелии: «Первое безумие Офелии» (1864, Галерея Олдем, Великобритания) и «Гамлет и Офелия» (рисунок; 1854, Галерея Олдем, Великобритания; рисунок — 1865 и акварель — 1866, Музей Эшмола, Оксфорд). В отличие от Хьюза и Миллеса Россетти никогда не изображал Офелию одну, сосредотачивая внимание на ее отношениях с Гамлетом и безумии героини как последствии этих отношений. Такой сюжетный характер носит, например, рисунок «Гамлет и Офелия», созданный в середине 1854 года, на котором страдальчески встревоженный Гамлет смотрит на отстранившуюся от него (да и вообще от мира) Офелию, сидящую с «безвольно» раскрытой книгой. При этом важно отметить, что интерьер комнаты, в которой разыгрывается сцена, напрямую связан с Гамлетом и его роковой символикой: на спинке пустого кресла вырезано «Древо познания» с надписью «Человек, который прикоснулся к Ковчегу Завета и умер», свидетельствующее о самоуничтожении Гамлета, на подлокотниках сидений — самовлюбленные змеи. Изображенная на заднем плане замысловатая архитектура иносказательно повествует о сложных запутанных чувствах Гамлета, переживающего мучительное состояние сомнений и недоверия, при этом поза Гамлета перекликается с позой Христа на распятии, которое помещено рядом

с ним в шкафчике [24, р. 276]. В сущности, персонажи трагедии не взаимодействуют между собой и выглядят разрозненными: каждый из них погружен в себя. Моделью для Офелии также стала Элизабет Сиддал, что подталкивает к мысли о переносе нюансов личных взаимоотношений между Россетти и Сиддал на трактовку образов в рисунке. При этом следует отметить, что героиня Россетти не лишена и элемента чувственности, причем в той мере, которую допустил в иконографии «Офелии» Миллес. Несмотря на отрешенность, обезоруженность и даже апатичность внутреннего состояния Офелии на рисунке Россетти, передача которого усиливается за счет рассеянного, несколько томного взгляда девушки, словно не замечающей даже Гамлета, Она изображена в «открытой» позе с раскинутыми руками, копирующей позу «Офелии» Миллеса.

Суммарный итог иконографическим поискам прерафаэлитов в области интерпретации образа Офелии впоследствии подведет Джон Уильям Уотерхаус. Уотерхаус написал три версии Офелии, каждая из которых изображала героиню на разных этапах перед смертью, и именно они наиболее удачно воплотили эволюцию иконографии данного образа в английском искусстве. «Офелия» 1889 года (частное собрание) изображает молодую женщину, лежащую на поле с распущенными волосами в белом платье. В этой работе довольно трудно узнать героиню трагедии Шекспира «Гамлет». Лишь по отдельным деталям (например, по цветам на коленях) и по свойственному для ранних изображений Офелии белому платью угадывается данный персонаж. В произведении Уотерхауса 1894 года (частное собрание) представлена девушка, сидящая на ветке возле воды с букетом цветов. Как и в первой работе, Офелия выглядит отстраненной, опечаленной и погруженной в свои мысли. Однако кульминационного психологического и пластического решения Уотерхаус достигает в заключительном полотне поисков «своей» Офелии. Трактовка образа, созданного в 1910 году («Офелия», частное собрание), является одной из самых драматичных. Как и в остальных работах, героиня «Гамлета» написана с цветами, ее длинные рыжевато-коричневые волосы распущены. Однако здесь Уотерхаус изображает Офелию зрелой женщиной, противостоящей не только зрителю, но и выбору, который должна сделать. В раскрытии этой концепции важны детали: Уотерхаус изменяет цвет платья, изображая Офелию в синемалиновом одеянии вместо девственно белого, чем вносит ноты сладострастия в характер молодой женщины. В предыдущих работах Уотерхауса Офелия, сливаясь с пейзажем и несколько теряясь в нем, не выступала самоценным персонажем. В рассматриваемом произведении она уже занимает большую

часть живописного пространства и глядит прямо на зрителя. Проницательный взгляд и покрасневшие щеки Офелии на уровне визуальных симптомов отражают состояние отчаяния героини. При этом ее рука уверенно лежит на дереве, словно чтобы найти внутреннее равновесие, прежде чем войти в воду: Офелия Уотерхауса полна решимости и готова сознательно совершить акт самоубийства. Сопоставляя три варианта изображения Офелии, созданные Уотерхаусом, можно заметить сценическую последовательность развития цепочки событий, ведущих к смерти главной героини. В первой работе юная Офелия, несмотря на несколько странную позу, лежит в поле в белом платье, свидетельствующем о ее невинности. Необходимо отметить, что подобная пассивная поза с раскрытым лоном и раскинутыми руками, подчеркивающая инаковость, «странность», как уже рассматривалось выше, была характерна для иконографии Офелии в Англии и встречалась в произведениях Миллеса и Россетти. Несла она в себе эротический подтекст и отсылала к популярному в Англии методу лечения истерии «rest cure». Подробно этот метод был описан в связи с заболеванием жены Уильяма Морриса Джейн Бёрден, страдавшей истерией [23, р. 57]. Смысл данного лечения заключался в том, что женщина должна была не выходить из дома и отдыхать, периодически ей даже не разрешалось вставать и двигаться в течение двух недель. Также был показан ряд процедур, приводивших к истерическому пароксизму. Особенно популярен «rest cure» был среди женской половины аристократических кругов Англии. Таким образом, в викторианскую эпоху под влиянием развития психологии как науки идея о слабой и кроткой женщине трансформировалась в идею о женщине-жертве, причем часто в контексте нереализованного сексуального желания и чувственности. В связи с переоценкой психологии женщин постепенно изменялись трактовки их образов и в искусстве. Большинство моделей прерафаэлитов, как и Джейн Бёрден в частности, страдали нервными расстройствами и прибегали к различным методам лечения в духе своего времени, что не могло не отразиться и в интерпретационных особенностях произведений данных мастеров. Такова, например, работа «Марианна» Джона Эверетта Миллеса (1851, Галерея Тейт, Лондон), посвященная героине шекспировской пьесы «Мера за меру». Марианна, отвергнутая своим возлюбленным (Анджело) после того, как ее приданое было утеряно в результате кораблекрушения, ведет одинокую жизнь, тоскуя о своей несостоявшейся любви. Именно этой теме посвящена работа Миллеса. Художник изобразил Марианну у окна в позе, выражающей не столько печаль и скорбь, сколько чувственное желание. Изгиб спины Марианны напоминает знаменитую «arc

de cercle» (дугу) больных истерией. Образ женщины, страдающей от неразделенной любви и неудовлетворенного желания, становится особенно популярным в связи с возросшим интересом к «rest cure». История Офелии, окутанная Шекспиром тайной недосказанности, как нельзя лучше подходила к подобным веяниям эпохи. Необходимо отметить, что суперинтенданты викторианских сумасшедших домов были также поклонниками Шекспира и часто обращались к героям его драм, чтобы проследить клинические отклонения, которые могли проявляться и в их практике. По мнению врачей той эпохи, исследование образа Офелии помогало в выявлении истерии или психического расстройства в период сексуальной нестабильности (пубертатный период), причем подобные диагнозы считались викторианцами наиболее рискованными для психического здоровья женщин [27, р. 229]. Не зря, по словам искусствоведа Питера Триппи, художники в Викторианскую эпоху использовали образ Офелии как «символ женской хрупкости и упущенных возможностей» [32, р. 95]. Создавая иконографию Офелии в духе времени, художники XIX столетия отходили от типичного образа Офелии XVIII века и разрушали доминировавший прежде миф о невинности и душевной чистоте шекспировской героини, намекая на ее гибель от гнетущего желания.

Однако необходимо подчеркнуть, что в сложении иконографии Офелии сами прерафаэлиты не делали акцент на безумии как причине смерти. Видное место художники отводили природному ландшафту, раскрывая историю персонажа через атмосферу пейзажа и элементы декора. Более того, зачастую основными героями в живописи кажутся именно цветы, которые, конечно, играли определенную роль и в тексте Шекспира, но в образительном искусстве получили бóльшую степень художественной свободы, выступив символами эстетизации женского образа. Женский идеал прерафаэлитов все же окутан душевной мистикой, тайной и символами. Художники изображают Офелию как фантазию, сотканную из утопий и грез. Именно поэтому разработанный прерафаэлитам иконографический тип Офелии отвечает понятию, предложенному Роланом Бартом, – понятию мифического как нестабильного, неясного [3, р. 204]. Смерть Офелии интересна прерафаэлитам не как проявление психиатрических женских пароксизмов, а как роковой аспект душевной трагедии, визуально рассказываемой посредством символов. При этом миф о смерти Офелии рождается не столько на основе литературного, описательного текста, сколько на основе пластической иконографии, создаваемой художниками. Конечно, отголоски современных душевно аномальных

состояний в трактовках, подсказываемых временем, тоже находили отражение в творчестве прерафаэлитов. Так, например, в большинстве случаев художники обездвиживают своих Офелий, изображая их в тех скованных позах, которые можно было увидеть, наблюдая за образом жизни больных, лечившихся методами «rest cure». Подводя итог английскому эпизоду, можно отметить, что процессы, происходившие в области материализации душевной жизни, также нашли отражение в идеализированной лирико-поэтической образной системе прерафаэлитов. Внимание к истерии и методам лечения от истерии повлияли не только на образ Офелии, но и в целом оказали воздействие на складывание образа женщины в английском искусстве.

Живопись прерафаэлитов была представлена во Франции в 1855 году на второй Всемирной выставке трудов промышленности, сельского хозяйства и изящных искусств и вызвала большой резонанс, особенно среди деятелей искусства. После картины Делакруа «Офелия» 1843 года во Франции была известна лишь одна работа, посвященная интерпретации образа шекспировской героини. Принадлежала она кисти Леопольда Бюрте («Офелия», 1851, Музей Сен-Круа, Пуатье) и полностью копировала иконографию Делакруа: Офелия изображена в легком платье, с обнаженной грудью, прижимающей руку к груди. Однако Бюрте еще в большей степени эротизирует образ, добавляя радостную и несколько сладострастную улыбку Офелии. В 1853 году Поль Деларош выполнил работу под названием «Христианская мученица времен Диоклетиана в Тибре» (ГЭ), также заимствуя с небольшими вариациями иконографический тип, предложенный Делакруа в образе Офелии. Выбор схожей иконографической модели свидетельствует о многоуровневом, но не лишенном противоречивости в трактовке вопросов душевной жизни подходе Делароша к разработке образа мученицы. Художник облачает мученицу в белые девственные одежды, стремясь подчеркнуть ее непорочность, но в то же время включает в свою работу «телесные» эмоции — придает лицу героини своей картины томный и немного сладострастный вид, отражающий радость смерти как освобождения; скрещивает безвольно повисшие, связанные руки на ее лоне, тем самым эротизируя образ в духе чувственной психологии. На ассоциативном иконографическом уровне образные импульсы, источником которых стала «Офелия» Делакруа, проявились и в литографической афише оперы «Гамлет», созданной в 1868 году Альфонсом де Невилем. Сюжет на тему смерти Офелии, созданный с опорой на иконографию своего учителя Делакруа, художник выделяет отдельно, помещая его внизу афиши.



Эжен Делакруа
Смерть Офелии. 1843
Музей Лувра, Париж,
Франция

В 1870 году появляется поэма Артюра Рембо «Офелия» (подробнее см.: [27, р. 327]), которая во многом реанимировала интерес к образу Офелии во Франции, всколыхнув в восприятии характера этой героини Шекспира чувство поэтической вневременности: «По сумрачной реке уже тысячелетье / Плышет Офелия, подобная цветку; / В тысячелетие, безумной, не допеть ей / Свою невнятицу ночному ветерку» (пер. Б.К. Лившица). Первый раздел трехчастной поэмы позволяет предположить, что Рембо вдохновлялся картиной Джона Эверетта Миллеса, так как словесное описание очень близко воссоздает иконографический принцип, разработанный художником-прерафаэлитом: Рембо органично и тонко вписывает образ Офелии в самодовлеющий в своей выразительности пейзаж. Однако во второй части поэмы французский символист делает акцент именно на индивидуальной истории Офелии, рассуждает на тему ее детства и безумия, расширяет образный масштаб ее личности, выводя его за пределы конкретного литературного сюжета и показывая его влияние на субъективные переживания, чем приближает героиню «Гамлета» к читателю. В последней части Рембо опять уходит в сферу мифопоэтизации, закрепляя идеалистический взгляд на Офелию как символ бессмертной, непорочной любви, душевные страдания которой уподобляют героиню мученице: «И вот Поэт твердит, что ты при звездах ночью / Сбираешь свой букет в волнах, как в цветнике. / И что Офелию он увидал воочью / Огромной лилией, плывущей по реке».

Интересно отметить, что ссылки на «orphéliennes» Рембо («офелинизмы», если можно так буквально выразиться), синтезирующие интерпретационные поиски английских прерафаэлитов и французских романтиков, встречаются в поэзии Гийома Аполлинера. В одном из стихотворений раннего периода (1896–1910) поэт так же, как и Рембо, описывает Офелию плывущей в вечность в белом свете, что было присуще трактовке образа героини Шекспира именно во Франции (вспомним Делакруа) и менее характерно для прерафаэлитов, хотя чувственность их образов более завуалирована: «Никни никни Офелия белым венком / Плыть и плыть тебе к лилиям вдоль очерета / Где бескровные Гамлеты бродят тайком / И выводят на флейте мелодию бреда» (Апполинер, пер. А. Гелескула).

И Рембо, и Аполлинер создают новую мифологию вокруг образа Офелии, перенося его в иной мир, визуальной границей которого служит вода, а смысловой — поэтическая мечта.

Образ, созданный Артюром Рембо, стал проявлением новой идеалистически-символистской эстетики. Офелия выражала идею «души», важную для эпохи декаданса и символистов, стремившихся к утонченной имматериальной психологизации образов, к познанию духовной природы человека. Офелия, по выражению французского исследователя символизма Филиппа Жюлиана, «женщина-душа» [18, р. 81]. В этом контексте ее прежде всего и раскрывали мастера 1840–1870-х годов, отражая темы, наиболее привлекательные для символистов: смерть, сон, вода, луна, цветы (в частности лилия, ассоциировавшаяся с непорочной красотой). Вода, например, иносказательно выявляла склонность героини к задумчивости, а ее гладкая поверхность отражала идею сна, в котором всегда открыта возможность пересечения границ реального мира. Безумие Офелии французские поэты-символисты связывали с ее мечтательностью, способностью общаться с незримым духовным миром (см.: [15, р. 18]). Согласно иррациональной логике символистов, смерть, так же как сон или греза, — это один из способов выйти за пределы реального мира. Именно поэтому образ Офелии, плывущей в монотонном успокоении, воспринимался символистами в неразрывном слиянии с манящей вечностью, воплощая в себе одновременно и потерю, и созерцание, и ускользание, и бессилие смерти стереть жизнь до полного исчезновения памяти о ней.

Иначе говоря, тема смерти является важным смысловым мотивом, посредством которого искусство конца XIX века культивирует образ-тему идеальной женщины. Смерть как заложенная на внутреннем уровне

смысловая константа шекспировского сюжета служит своеобразным строительным материалом для создания мифического шлейфа вокруг Офелии, причем среди характеристик она содержит и эротизм, и болезненность, которые у символистов органично сочетались с ореолом духовности. Причем первоначальный импульс такой трактовки образа Офелии исходит не от литературных источников, а складывается под влиянием иконографии, выработанной художниками в 1840–1850-х годах. В конце XIX века Офелия входит в созвездие тех идеально-призрачных, «мертвых» женщин, которые поэтам и художникам представлялись как воплощение «Вечной женственности». В представлении символистов смерть навсегда сохраняла образ от осквернения, сакрализуя душевную жизнь и усиливая глубину чувств, при этом не лишая их и романтически страстной тоски [10, р. 74]. Характер процесса эстетизации мертвой женщины символистами точно отразил Эдгар Аллан По, написав, что «смерть красивой женщины, несомненно, самое ВПЕЧАТЛЯЮЩЕЕ ЯВЛЕНИЕ поэтического мира» [2, с. 125]. Смерть Офелии сквозь призму творчества символистов – это тоже эстетизация и поэтизация, которые лишают смерть страха и ужаса, подчеркивая ее идентичность со сном и мечтами. Подводя теоретический итог восприятия образа Офелии символистами, можно сделать вывод, что персонаж трагедии Шекспира отвечал двум женским типам, развиваемым поэтами и художниками этого направления: «*femme ideal*» – «идеальная» женщина (женщина-душа) и «*femme fatale*» – «роковая женщина» (женщина-соблазнительница, причем в случае с Офелией влекущая даже своей отрешенностью, непорочностью, граничащей с самым страшным смертным грехом – самоубийством). Стоит иметь в виду, что интерес к столь противоречивому женскому образу усиливается также и под влиянием развивающегося учения об истерии, позволившего на материальном уровне глубже проникнуть в психологию человека, подверженного нервным и психическим заболеваниям.

С 1880-х годов в изобразительном искусстве Франции появляется достаточно много работ, связанных с разработкой «темы» Офелии в контексте психологических исследований. Именно в этот период истерия становится психическим заболеванием, наиболее популярным среди любопытствующей публики. В этой связи небезынтересно отметить, что если в 1840-х годах диагноз «истерия» ставили одному проценту женщин, то в 1880-е годы было зарегистрировано двадцать процентов больных, страдавших этим недугом [19, р. 133].

Исследования Жана-Мартена Шарко пришлось на время социального беспокойства: расцвет феминизма, переход к буржуазному устройству, резкие антицерковные настроения. Многие исследователи отмечают, что участвовавшие заболевания истерией могли являться даже своеобразными протестами (то есть намеренными имитациями) женщин среднего класса против домашнего насилия и доминировавшего представления о женщине как хрупком существе [30]. В связи с подобными социальными и культурными изменениями истерию и истеричек активно обсуждали в Салонах, влияние истерии прослеживалось в театральных представлениях, опере, истерички становились персонажами не только медицинских статей, но и художественных романов. В частности известно, что Гюстав Флобер вдохновлялся образами женщин, больных истерией, для создания своей главной героини в романе «Мадам Бовари» (подробнее см.: [21, р. 213–214]). Особую популярность снискали выразительные по своей пластике истерические позы, часто использовавшиеся в театре и кабаре. Так, например, в «Ша Нуар» и «Фоли-Бержер» певцы, мимы и актеры называли себя «эпилептическими селедками», имитируя зигзагообразные истерические припадки. Более того, даже в инсценируемых трагедиях образы падших женщин по движениям и мимике становятся неотличимыми от больных истерией, которых можно было наблюдать на открытых сеансах в Сальпетриере: и те, и другие скрежетали зубами, взвизгивали, агрессивно смеялись, тяжело вздыхали, падали в обморок и т.д. [16, р. 515]. Подобные совпадения не были случайными. Многие деятели искусства последней трети XIX столетия (например, Жанна Авриль, знаменитая танцовщица канкана из кабаре «Мулен Руж») посещали демонстрации Шарко, заимствуя движения для своих постановок из представлений истеричек (следует заметить, что сама Жанна Авриль также была пациенткой больницы Сальпетриер и проходила лечение у Шарко) [16, р. 517–518]. В это время истерия впервые оказывается непосредственно связанной с искусством, наделяется эстетической ценностью. К области искусства обращается и Шарко. Ученый заявляет о решающем значении мимесиса в формировании истерического симптома и привлекает традиционную иконографию религиозного экстаза и одержимости (беснования) для репрезентации психологических заболеваний. В 1886 году выходит его совместная с врачом-рисовальщиком Полем Рише работа «Les demoniaques dans l'art» («Безумие в искусстве») [26], в которой иконографические варианты изображения одержимости, созданные с V по XVIII век, в аспекте «ретроспективной медицины» трактуются как задокументированные проявления истерии многовековой давности. Сам Шарко

обладал коллекцией произведений искусства классической Античности и Ренессанса, в которой были щедро представлены сюжеты видений и экстазов святых, интерпретировавшиеся психологом как случаи недиагностированной истерии. В 1878 году к работе в фотолаборатории Сальпетриера Шарко привлек талантливого фотографа Альберта Лонде, который к 1882 году выполнил серию фотографий истеричек, распространившуюся по всей Франции.

В связи с подобным массовым интересом к истерии появляется и ряд живописных работ, посвященных данной теме. Уже в 1876 году академик Тони Робер-Флэри пишет полотно на тему истории психиатрии под названием «Доктор Пинель в Сальпетриере, в 1795 году, освобождает умопомешанных от оков» (Питье-Сальпетриер, Париж). Женским персонажам своей картины Робер-Флэри придал реальные позы, типичные для больных истерией. Особенно наглядно это проявилось в положении женщины на втором плане, изгибающейся на земле в классической истерической позе большой дуги (причем стоит специально отметить, что левая грудь женщины обнажена, а положение ее руки похоже на то, которое было характерно для изображений Офелии, ведущих свое начало от иконографии, созданной Эженом Делакруа). В 1887 году Пьер Аристид Андре Бруйе пишет групповой портрет («Лекция в Сальпетриере», Музей медицинского факультета Парижского университета), на котором представлено, как Шарко демонстрирует группе медиков истерический припадок («arc de cercle») Мари Уиттман, одной из своих любимых моделей. В 1889 году появляется картина Луиса Аранда «Шарко в Сальпетриере» (Музей провинциального искусства, Севилья), написанная, скорее всего, под впечатлением от фотографии, сделанной во время осмотра доктором Шарко одной из истеричек (на своем полотне художник буквально копирует одежду и позу больной с фотографии).

Массовое распространение фотографий женщин, страдающих истерией, конечно, не могло не отразиться на искусстве Belle Époque. В 1880-х годах художница Мадлен Лемер пишет знаковую в контексте исследуемой проблематики картину «Офелия», ныне известную лишь по гравюрам. Шекспировскую героиню Лемер изобразила стоящей рядом с речным потоком, в полный рост, грудь ее обнажена по ставшей классической схеме Делакруа, а весь образ излучает фатальное напряжение, не случайно один из критиков заметил: «...лик Офелии со сверкающим светом вампира в глазах подчеркивает сексуальное происхождение ее безумия» [10, р. 44]. Лемер действительно акцентирует сексуальный характер помешательства героини,



Мадлен Лемер. *Офелия*. 1880-е
Местонахождение неизвестно

выражая его с помощью визуальных симптомов — соскользнувшего с плеч платья, растрепанных волос, выскользывающих из рук цветов, удержанных подолом платья, и разорванного корсета. Офелия представлена в неустойчивой позе: тело ее изгибается, образуя спираль, подчеркнутую фактурой платья. Изгибы форм, резкий поворот головы превращают реальную женщину в образ «женщины-змеи», который в конце XIX века стал «не просто символом роковой женщины *fin de siècle*, а эстетическим идеалом, пронизывающим все аспекты культуры» [33, р. 266–267]. Нельзя еще раз не отметить, что подобный интерес к спиралевидному скручиванию и вообще пластической деформации женского тела был во многом спровоцирован распространившимися фотографиями истеричек, запечатленных в позе «*arc de cercle*» («истерической дуги»), ставшей это время почти культовой. Изобразив Офелию подобным образом, ставя акцент на сексуальной стороне внутренней

неудовлетворенности героини, Лемер программно опиралась на теории Шарко. Важно иметь в виду, что язык тела считался очень важным свидетельством в вопросах проявления истерии, так как, согласно трактовке психологов XIX века, данное заболевание связывает психическое и соматическое состояния, в результате чего душевные противоречия выражаются именно языком тела. Итак, во многом отталкиваясь от иконографии Офелии Делакруа, Лемер в то же время опиралась на реальные наблюдения за больными истерией, что позволило ей создать революционный по своей этически откровенной трактовке образ Офелии, отражающий психологию женщины второй половины XIX века.

Однако данная работа идет вразрез с доминирующим идеалистическим интерпретационным направлением образа Офелии в творчестве большинства символистов и романтиков. Это подтверждают даже отдельные тенденции выставочной практики. Так, например, в 1872 году в парижском Салоне была выставлена картина Джеймса Бертрана «Смерть Офелии» (1872, Музей Петье, Лиму), которая копировала «Офелию» Миллеса, что свидетельствовало о популярности прерафаэлитских концепций восприятия Офелии как возвышенно-поэтического характера. Причем Бертран, вслед за Миллесом полностью закрывая тело Офелии платьем, делает его темнее, чем акцентирует лицо героини и усугубляет внутреннюю строгость происходящего. В 1874 году Ноэль Сонье также пишет картину «Офелия» (Каталог Буковски, Стокгольм, от 4 декабря 2001 года, лот 321), опираясь на образ Миллеса, однако облачает героиню в белое платье. Подобная лирическая мифологизация проявлялась и в менее тождественных иконографических вариантах. Жюль Жозеф Лефевр, например, изобразил Офелию (1890, Художественный музей, Спрингфилд) стоящей в задумчивости у реки, однако на уровне внутренних характеристик она также близка образу Офелии Миллеса. В подобных работах Офелия всегда представлена в состоянии блаженного покоя и даже странной гармонии, несущей в себе отголосок смерти. Созерцательное настроение картин этой интерпретационной группы разительно отличается от драматизма и чувственной экспрессии работ Делакруа и Лемер, в которых доминирует сенсуализированное начало женской красоты. Интересно отметить, что художник-академист Александр Кабанель попытался совместить два типа в трактовке образа, написав свою «Офелию» (1883, частное собрание). Желая представить шекспировскую героиню одновременно душевно идеализированной и эротически привлекательной, художник пишет Офелию в момент ее падения в реку, в результате чего естественными должны были казаться и разорванное платье,

и выражение экстаза на лице. При этом поворот головы, изгиб тела и подчеркивающие его складки напоминают композиционное решение, предложенное Лемер. Важно иметь в виду, что в 1880-е годы идет не только процесс отторжения академизмом противостоящих ему новаторских художественных течений, но и происходит синтез отдельных разнохарактерных тенденций — академических, салонных, реалистических и романтико-символистских.

Ярким примером подобных художественных симбиозов является работа Жюль Бастьен-Лепаж «Офелия» (1881, Музей изящных искусств, Нанси). Уже с конца 1870-х годов художник реалистической школы Бастьен-Лепаж вводит в свои работы символистские мотивы. Так, например, в 1879 году он выставил картину «Жанна д'Арк» (Музей искусств Метрополитен, Нью-Йорк), которая вызвала волну критики за свою, как тогда казалось публике, неправдоподобность (Бастьен-Лепаж изобразил явление святых, что, по мнению современников, не могло произойти в реальности). В картине «Офелия» он также, сохраняя собственный стиль, базирующийся на почве реалистического отражения природы, заимствует отдельные элементы трактовки образа шекспировской героини у символистов. Причем стоит заметить, что сюжетно и композиционно «Офелия» Бастьен-Лепаж схожа с «Офелией» Кабанеля, однако в целом произведение выглядит тяжеловеснее. Художник выбирает более резкий ракурс, в результате чего поза Офелии становится чрезмерно деформированной и изломанной, а лицо, отмеченное печатью безумия, приобретает некрасивый вид. Верхняя блуза Офелии разорвана, корсет расшнурован, что придает изображению эротизированный характер. Нарочитая экспрессия образа Офелии у Бастьен-Лепаж настойчиво перекликается с фотографиями больных истерией. Поза и выражение искривленного гримасой лица Офелии, «убаюкиваемого» сложенными рядом со щекой руками, напоминают фотографии одной из известных моделей Шарко Августины. В связи с этим произведением Бастьен-Лепаж возникает интересная художественная параллель. В том же 1879 году свою «Офелию» (местонахождение неизвестно) создает подруга и ученица французского мастера Мария Башкирцева. В своей интерпретации образа она опирается на иконографию Делакруа, обнажая грудь героини. Лицо Офелии в духе новых психологических тенденций также отражает состояние экстаза, однако при этом большое внимание художница уделяет поэтическому элементу — символике цветов. «Офелия» Башкирцевой — это прежде всего фигура-олицетворение собственных переживаний художницы о девственности и страхе скорой смерти. При этом, говоря об источниках

пластического языка художницы, важно учитывать тот факт, что Башкирцева посещала больничный театр Шарко и могла совершенно закономерно придать Офелии выражение лица или позу истеричек [1, с. 217].

В конце XIX века на волне синтеза новых психологических открытий и поэтически иррациональных символистских настроений во французском искусстве возникает нечто вроде культа Офелии. По мнению многих исследователей, например, даже Сара Бернар могла ассоциировать себя с Офелией [5, р. 8]. В 1880 году актриса создает мраморную скульптуру «Офелия» (частное собрание). «Офелия» Сары Бернар — это бюст девушки, постепенно погружающейся в воду. Левая грудь Офелии обнажена (иконографический мотив, введенный Делакруа), с правой стороны лежат растрепанные пряди волос и цветы. Для понимания индивидуального характера произведения Бернар важно иметь в виду, что актриса на протяжении всей жизни была одержима темой смерти. Показательно, например, что еще в юном возрасте она уговорила мать купить ей гроб, в котором впоследствии позировала для фотографий. На этих снимках Сара Бернар, одетая в белое платье и украшенная цветами, намеренно вызывает ассоциации с Офелией, ее безумием и смертью, размышления о природе которых так волновали душевную жизнь XIX века. Известно, что Сара Бернар посещала Школу анатомии в Париже, где изучала трупы во время вскрытий [17, р. 6]. В какой-то момент она даже приобрела скелет, которому дала имя Лазарь [8, р. 19]. Как и многие ее современники, актриса посещала выставки в парижском морге, а также организовывала представления для смертников в парижских тюрьмах [28, р. 36]. Можно предположить, что в эмоциональном портрете Офелии, созданном Сарой Бернар, нашло отзвук трагическое происшествие с утонувшей в Сене неизвестной девушкой, будоражившее умы современников [7]. В 1880-х годах с лица красивой молодой женщины была снята посмертная маска, с которой выпустили бесчисленные копии, и «неизвестная Сены» стала не только популярным сувениром в Belle Époque, но и служила вдохновением для художников и писателей в многочисленных странах в течение десятилетий. Точная дата смерти утонувшей в Сене неизвестна, но возможно, именно данное событие послужило вдохновением для создания Сарой Бернар скульптуры «Офелия».

Другим источником обращения актрисы к этому образу в пластическом воплощении могла послужить личная встреча Бернар с Миллесом в 1879 году. Кроме того, не стоит забывать, Бернар могла видеть картину Миллеса «Смерть Офелии» в гравюрах, выполненных в 1864 и 1866 годах Альфредом



Люсьен Леви-Дюрме. *Офелия*
(*Портрет Сюзанны Райхенберг*). 1900
Коллекция Люсиль Одюи, Периньи-сюр-Йеррес, Франция

Смитом и Джеймсом Стивенсоном (Стефенсоном). Учитывая живой интерес Сары Бернар к искусству, естественно предположить, что она не могла не знать и картину «Смерть Офелии» Делакруа, которую выставляли для открытого просмотра в 1864 и 1878 годах. Однако в своей интерпретации «гамлетовской» героини, несмотря на отдельные иконографические заимствования, Бернар отходит от телесно-чувственного образа Офелии, созданного в работах Делакруа или Лемер. В трактовке Сары Бернар Офелия предстает как романтизированно идеальный образ женщины в состоянии экстаза — причем экстаза как эротически заряженного момента, когда жизнь переходит в смерть. В сущности, Сара Бернар первой изображает лишь лицо Офелии, чем создает новую визуальную версию образа, который получил дальнейшее развитие среди ее современников. В 1900 году Люсьен Леви-Дюрме создает лирически утонченную по настроению картину «Офелия» («Офелия» [«Портрет Сюзанны Райхенберг»], Коллекция Люсиль Одюи, Периньи-сюр-Йеррес), на которой,



Одилон Редон. *Офелия среди цветов*. Около 1905–1908
Национальная галерея, Лондон, Великобритания

как и Сара Бернар, изображает лишь голову Офелии, склоненную над водой. Завуалированное эхо «Офелии» Сары Бернар можно обнаружить и в «Офелии среди цветов» (около 1905–1908, Национальная галерея, Лондон) Одилона Редона. В своем произведении художник-символист прежде всего стремился отразить ускользающую грань между смертью и жизнью, в соответствии с чем и строит иконографию. Резкий ракурс и диагональное положение Офелии в пространстве создают иллюзию того, что изображен не живой человек среди цветов, а бюст, к которому возложили цветы. Редон идеализирует образ Офелии, намекая на ее иномирность, платоничность, невинность, вскрывая противоречивый алогичный синтез, характерный для символистов, — синтез душевной чистоты и сексуальности, синтез бестелесной жизни, находящейся за порогом смерти, и чувственного притяжения земной красоты. В этой связи образ шекспировской героини, созданный Редоном, можно интерпретировать в духе концепций символистов — Офелия Редона воплощает в себе идеальное воспоминание, возникающее за порогом смерти или в состоянии сновиденческой грезы.

Подводя итог вышеописанной интерпретационной эволюции образа Офелии в искусстве XIX столетия, можно сделать вывод, что сложившаяся в начале XIX века визуальная иконография героини трагедии Шекспира «Гамлет» постепенно трансформируется под влиянием социальных и культурных изменений. В результате этого к началу XX века возникают два доминирующих варианта изображения Офелии. Первый из них тяготеет к чувственно сенсуализированному типу «*femme fatale*» и получает распространение только во Франции, будучи напрямую связанным с учением Жана-Мартена Шарко и интересом общества к истерии как психологическому феномену.

Второй вариант трактовки образа Офелии, берущий свои истоки в творчестве прерафаэлитов, отражает поэтико-метафорический тип мышления художников и связан с восприятием персонажа трагедии Шекспира как воплощение женского идеала, «женщины-мечты». Причем в своих внутренних подтекстах идеал этот не лишен и чувственных интонаций, отражавших дух времени, с его интересом к взаимосвязи душевных и физиологических процессов. В частности, теневой уровень в трактовке характера безумия Офелии в работах прерафаэлитов связан с влиянием на сознание художников популярного в Англии метода лечения против истерии «*rest cure*». Стоит подчеркнуть, что и английская модель возвышенно-идеализированного восприятия Офелии также нашла самостоятельное развитие во Франции в 1870–1900-х годов. В сущности, на глубоком ассоциативно-смысловом уровне образ Офелии олицетворял собой темы, развивавшиеся на протяжении всего XIX века и достигшие кульминации в символизме: темы смерти, сна, безумия, безответной любви и подавленной сексуальности.

Художественно-философская проблематика, заложенная в героине Шекспира, давала большие возможности для развития ее образа в русле поисков научно-экспериментальной психологии. Не случайно данный сюжет может быть плодотворно рассмотрен и за пределами Франции и Англии в контексте исследований ученика Шарко Зигмунда Фрейда, повлиявшего не только на научную, но и культурную жизнь Германии. В области трактовки женских образов немецкими художниками, такими как Густав Климт или Эгон Шиле, обнаруживаются немало параллелей с фотографиями больных истерией, сделанных в фотостудии больницы Сальпетриер. При этом нельзя не отметить и тех тенденций к поэтической идеализации, которая была присуща символистскому культу призрачной, мертвой женщины – женщины-души. Прибегая к условным обобщениям, можно сделать вывод, что у истоков

женских образов в XX веке наряду с другими персонажами и их визуальными портретами стоят два решающих иконографических типа шекспировской Офелии, отражающих стремление художников к утопическому синтезу возвышенного и земного. С определенной точки зрения, чувственно психологизированное и поэтически идеализированное восприятие образа Офелии, вытекающее из отличных друг от друга учений об истерии во Франции и в Англии, закладывает основу для создания культов смерти, безумия, деформации и психически напряженных состояний, получивших развитие в творчестве венских художников начала XX века, сюрреалистов и постмодернистов.

ЛИТЕРАТУРА И ИСТОЧНИКИ

1. *Башикирцева М.* Дневник. М.: Захаров, 2003. 688 с.
2. *Ковалев Ю.В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Художественная литература, 1984. 296 с.
3. *Barthes R.* Mythologies. Paris: Editions du Seuil, 1957. 256 p.
4. *Bassuk E.L.* The Rest Cure: Repetitions or Resolution of Victorian Women's Conflict // Poetics Today. 1985. Vol. 6 (1). P. 245–257.
5. *Binion R.* Love Beyond Death: The Anatomy of a Myth in the Arts. New York and London: New York University Press, 1993. P. 184.
6. *Boime A.* Portraying Monomaniacs to Service the Alienist's Monomania: Gericault and Georget // Oxford Art Journal. 1991. Vol. 14 (1). P. 79–91.
7. *Bronfen E.* Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic. Manchester: Manchester University Press, 1992. 460 p.
8. *Collins R.* Sarah Bernhardt the Visual Artist. M.A. Thesis. The College of Fine Arts, Ohio University. 2008. 48 p.
9. *Cousseau A.* Ophélie: histoire d'un mythe fin de siècle // Revue d'histoire littéraire de la France. 2001. Vol. 101. P. 81–104.
10. *Dijkstra B.* Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture. New York and Oxford: Oxford University Press, 1986. 480 p.
11. *Eidenbenz C.* Expressions du déséquilibre: l'hystérie, l'artiste et le médecin (1870–1914). Université de Genève. Thèse, 2011. 310 p.
12. *Eidenbenz C.* L'âme renversée. L'arc hystérique et ses corps à rebours autour de 1900 // Pulsion(s). Art et déraison. Namur, Musée Félicien Rops, Waterloo, Renaissance du Livre, 2012. P. 51–89.
13. *Eidenbenz C.* Les mots de l'hystérie: de la Salpêtrière au serpentisme // Pulsion(s). Art et déraison. Namur, Musée Félicien Rops, Waterloo, Renaissance du Livre, 2012. P. 91–169.

14. *Esquirol J.-É.* Considérées comme causes symptômes et moyen curatifs d'alienation mentale. Paris: Didot Jeune, 1805.
15. *Fort P.* Ballades françaises. Paris: E. Figuiere, 1909. 82 p.
16. *Gordon R.B.* From Charcot to Charlot: Unconscious Imitation and Spectatorship in French Cabaret and Early Cinema // *Critical Inquiry*. 2001. Vol. 27. P. 515–549.
17. *Gottlieb R.* Sarah: The Life of Sarah Bernhardt. New Haven and London: Yale University Press, 2010. 233 p.
18. *Jullian Ph.* Esthètes et Magiciens: l'art fin de siècle. Paris: Librairie académique Perrin, 1969. 224 p.
19. *Justice-Malloy R.* Charcot and the Theatre of Hysteria // *The Journal of Popular Culture*. 1995. Vol. 28 (4). P. 133–138.
20. *Mark S.* The Salpetriere in the Age of Charcot: An Institutional Perspective on Medical History in the Late Nineteenth Century // *Mical Journal of Contemporary History*. 1985. Vol. 20 (4). P. 703–731.
21. *Marshall J.W.* Charcot and the Theatre of Horror and Terror. Performing Neurology. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 277 p.
22. *Nicholas S., Gounden Y. and Levine Z.* The Memory of Two Great Mental Calculators: Charcot and Binet's Neglected 1893 Experiments // *The American Journal of Psychology*. 2011. Vol. 124 (2). P. 235–242.
23. *Parkins W.* Jane Morris: The Burden of History. Edinburgh University Press, 2013. 225 p.
24. *Parris L.* The Pre-Raphaelites: exhibition catalogue. London: Tate Gallery, 1984. 312 p.
25. *Reyes A.G.* Modernizing the Manileña: Technologies of conspicuous consumption for the well-to-do woman, circa 1880s–1930s // *Modern Asian Studies*. 2012. Vol. 46 (1). P. 193–220.
26. *Richer P. and Charcot J.-M.* Les Démoniaques dans l'art. Paris: Delaye & Lecrosnier, 1887. 116 p.
27. *Showalter E.* Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism // *Shakespeare and the Question of Theory*. New York and London: Methuen, 1985. P. 77–94.
28. *Silverthorne E.* Women in the Arts: Sarah Bernhardt. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. 112 p.
29. *Smith M.* The Theme of the Hunt in Rimbaud: La Chasse Spirituelle Madeleine // *PMLA*. 1949. Vol. 64 (3). P. 327.
30. *Stephenson B.* Charcot's Theatre of Hysteria // *Journal of Ritual Studies*. 2001. Vol. 15 (1). P. 27–37.
31. *Thomson R.* The Troubled Republic: Visual Culture and Social Debate in France, 1889–1900. New Haven: Yale University Press, 2004. 256 p.
32. *Trippi P.* J.W. Waterhouse. New York: Phaidon Press, 2002. 240 p.
33. *Wildschut F. and Clevis K.* Ophelia: Sehnsucht, Melancholia and Desire for Death. Amsterdam: Uitgeverij de Buitenkant, 2009. 512 p.