Ю.М. Дакина, аспирант кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: juillet@gmail.com

ШЕКСПИРОВСКАЯ ОФЕЛИЯ В АНГЛИЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ЖУРНАЛЕ: ОТ РОМАНТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА К ВИКТОРИАНСКОМУ
(на материале Blackwood's Edinburgh Magazine)

Автор статьи исследует проблему восприятия и переосмысления характера шекспировской Офелии в британском литературном журнале XIX в., соотнося журнальную критику с академической. Начало рассматриваемого периода совпадает с эпохой романтизма, когда Британия переживает всплеск развития журнальной индустрии. Далее автор прослеживает изменения в восприятии образа Офелии в эпоху королевы Виктории.

Ключевые слова: *«Гамлет», Викторианская эпоха, романтизм в литературной критике, британские литературно-театральные издания, критика характеров.*

The author investigates the problem of interpretation and redesigning the character of Shakespearean Ophelia in British XIX century literary periodicals comparing this to the 'mainstream' literary criticism. Taking the phase dominated by Romantic criticism, which sees the proliferation of new reviews and magazines, as a start, it then continues by reviewing transformations in comprehending Ophelia's character through the Victorian period.

Key words: *Hamlet, Victorian age, Romantic criticism, British literary periodicals, character criticism.*

К концу XVIII в. Шекспир приобретает у себя на родине твердую репутацию главного английского писателя, и с тех пор его наследие остается необходимой частью британской письменной культуры. В следующем столетии представители романтизма не только делают произведения драматурга объектом пристального изучения, но также превращают самого Шекспира в национальный символ, в олицетворение идеи гениальности. Выразилось это не только в бурном развитии шекспироведения, но также в популяризации творчества Шекспира во всех без исключения слоях английского общества, повсеместном распространении информации о нем и увеличении доступности его произведений. И если трагедия «Гамлет» в начале XIX в. еще не являлась самой известной книгой западноевропейской литературы, то она, без сомнения, к этому была как никогда прежде близка: «Мы настолько привыкли к этой трагедии, что уже едва ли знаем, как ее критиковать, — это не легче, чем описывать свое собственное лицо», — признается в 1817 г. английский литературный и театральный критик У. Хэзлитт [Hazlitt, 1890, p. 75]. Вот почему сегодня при изучении «Гамлета»

интересно рассмотреть не только работы филологов, но также попытаться дополнить поле научных интерпретаций популярными трактовками пьесы, обратившись к анализу литературно-театральной периодики эпохи. Это позволит нам обрисовать контекст, не только формировавшийся усилиями шекспироведов, но также неизбежно оказывавший влияние на их суждения о творчестве драматурга.

Разумеется, фигура протагониста, точно так же, как и в предшествовавшем столетии, в XIX в. привлекала наибольшее внимание критиков, однако уже в конце XVIII в. еще один персонаж трагедии все чаще становится объектом исследовательского интереса. Этим персонажем была Офелия, и ее жизнь в шекспировской критике только начиналась. Посмотрим, как изменялся взгляд на образ героини с течением времени. В этом нам помогут статьи, в разные годы опубликованные в журнале *Blackwood's Edinburgh Magazine* (1817—1981, далее — *BEM*), одном из первых и наиболее удачных литературных ежемесячных изданий в истории британской периодики[1]. Возникнув в эпоху романтизма, журнал сразу получил поддержку самых авторитетных литераторов, сотрудничавших с периодическими изданиями. В. Скотт одним из первых принял приглашение У. Блэквуда, вскоре к нему присоединился Г. Макензи, несмотря на несогласие с политической линией журнала. Даже С.Т. Колридж, пострадавший от агрессивных нападок *BEM* в 1818 г., в 1819-м согласился публиковать в нем свои произведения [Sullivan, 1984, p. 45—48]. Журнал сразу вошел в число наиболее популярных и влиятельных литературно-критических изданий и до конца XIX в. сохранял эти качества[2]. Именно поэтому мы можем сказать, что интерпретация образа Офелии на страницах *BEM* носит модельный для рассматриваемого периода характер.

Джон Уилсон. Романтическая концепция

В 1818 г. в февральском номере еще совсем молодого, однако, пользующегося огромной популярностью *Blackwood's Magazine*, шотландский поэт и обозреватель Джон Уилсон (John Wilson,

[1] *Tucker D.H., Unwin G., Unwin F.S.* History of Publishing // Enciclopaedia Britannica Online. URL: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/482597/history-of-publishing

[2] В истории британской печати было всего шесть журналов, которые можно было бы классифицировать и как журналы романтического периода, и как викторианские, и как журналы Нового времени. *BEM* входит в их число. Подробнее о месте и значении *BEM* в истории английской печати см.: Blackwood's Edinburgh Magazine // British Literary Magazines: The Romantic Age, 1789—1836 / Ed. by A. Sullivan. London, 1984. P. 45-51; *Herd H.* Nineteenth-Century Periodicals // The March of Journalism: The Story of the British Press from 1622 to the Present Day. London, 1952. P. 188—244.

1785—1854)[3], ведущий журнальный критик своего времени, начал публиковать серию «Писем о Шекспире»; письмо первое было посвящено «Гамлету». Немалое внимание в разборе трагедии критик уделяет Офелии, предлагая собственное объяснение ее характера:

Все в ней юно, красиво, безыскусно, невинно и трогательно. Она предстает перед нами как резкая противоположность Королеве, и та, что совершила падение, ощущает излучаемую Офелией простую и счастливую девственную чистоту. Посреди легкомыслия, лести, раболепия и фальши безнравственного двора она [Офелия] сохраняет всю незапятнанность своего природного очарования. Она подобна безыскусной, веселой и непорочной пастушке, а светское изящество — лишь тончайшая вуаль, наброшенная на ее естественную красоту. Однако мы с самого начала чувствуем, что жребий ее мрачен. Мир, в котором она живет, не достоин ее. С того момента, как мы понимаем, что судьба ее связана с Гамлетом, мы знаем, что мрак поглотит Офелию, что печаль и скорбь встанут между нею и этим мстителем, которому является призрак[4].

У Уилсона мы видим портрет идеальной героини, целиком укладывающийся в границы романтических представлений об идеале. Здесь Офелия прекрасна настолько, что почти не принадлежит этому миру и потому не может продолжать существование в нем. Воплощение абсолютной, первозданной чистоты, она становится безвинной жертвой и Гамлета, и испорченного королевского двора.

В том, как Уилсон противопоставляет Офелию ею окружению (придворным и самой Королеве), можно заметить проявление характерного для романтической эстетики контраста между мечтой и реальностью. В то же время Офелия Уилсона противопоставлена обитателям эльсинорского двора, как природное противостоит искусственному, ненатуральному. Ее моральное совершенство не достигается путем упражнения и не является результатом сознательных устремлений. Простое, естественное, природное существо, «почти идеальное отражение самой природы и самой жизни»[5], она принадлежит вольной, прекрасной стихии, свободной от человеческого тщеславия и других пороков. «Природность» Офелии доведена до крайности, и этот радикализм определяет скудость и ограниченность данного характера в представлении Уилсона. Он

[3] Известны, по крайней мере, два псевдонима Уилсона — Кристофер Норт и Т.С. Цитируемые в данной работе статьи подписаны инициалами Т. С.

[4] *Wilson J.* Letters on Shakspeare. N 1. — On Hamlet // Blackwood's Edinburgh magazine, Feb. 1818. Vol. 2. P. 511 (*здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора статьи, если не указано иначе*).

[5] *Wilson J.* Op. cit. P. 509.

пишет, что «чистота и красота [его] имеет почти материальную природу»[6].

Сравнение трактовки Уилсона с высказываниями об Офелии, принадлежащими признанным критикам романтического направления, способно окончательно убедить нас в том, что толкование образа, предложенное в *Blackwood's Magazine*, ни в чем не противоречило господствовавшему в начале века литературно-критическому канону. С.Т. Колридж (Samuel Taylor Coleridge, 1772—1834), едва ли не самый проницательный шекспировед эпохи романтизма, в своих лекциях (цикл 1818 г.) называет ее существом, «абсолютно лишенным себялюбия», она наделена «естественной беспечностью невинности». Все прекрасно в этом чистейшем создании: «Раздумья, скорбь, страсть, и даже злодейство — все, соприкасаясь с ней, становится милым и изящным» [Coleridge, 1904, p. 353, 362, 365]. В основном, Колридж ограничивается таким наброском, не стремясь воссоздать детальный портрет героини. Характер Офелии, парадоксальным образом замечает он, проявляется в его отсутствии: «Сама свобода от них [от пороков, в которых Гамлет обличает женский пол] составляет ее характер. Обратите внимание на волшебный дар Шекспира творить женский характер из самого отсутствия характера» [Ibid, p. 362]. Уильям Хэзлитт (William Hazlitt, 1778—1830) и вовсе как будто избегает рассмотрения любой проблемы, возникающей в связи с Офелией. В работе *The Characters of Shakespeare's Plays* (1817), в эссе, посвященном «Гамлету», он ограничивается лишь несколькими замечаниями на ее счет. Она — «цветок, увядший слишком рано», «характер едва ли не слишком трогательный, чтобы на нем подробно останавливаться» [Hazlitt, 1890, p. 80].

Суммируя романтические представления об Офелии, можно сказать что критики, принадлежавшие к данному направлению, описывая ее как идеальное воплощение чистоты, кажется, воспринимают Офелию скорее как символ, нежели как полноценный драматический характер. Даже Уилсон, который в своем анализе оказывается многословнее других, открывает свои рассуждения об Офелии однозначной декларацией: «О характере Офелии, а также о ее положении в пьесе, сказать следует немного»[7].

Шекспировская Офелия и английская мораль

Романтический образ Офелии закреплялся в массовом сознании также посредством сценических воплощений. Видимо, чтобы поддержать его чистоту, из постановочных текстов трагедии выма-

[6] Ibid.
[7] Ibid. P. 511.

рывались эпизоды, которые могли бы поставить под сомнение невинность Офелии, нарушить ее безупречное совершенство. Грубое обращение с ней Гамлета во время свидания в галерее (*Hamlet*, III; 1), так же как и его недостаточно участливое, по мнению большинства, отношение к смерти Офелии, могли сбивать с толку и вызывали недоумение, но их критики еще могли оправдать. Сложнее дело обстояло с присутствием в тексте нескромных песен, которые Офелия поет, утратив рассудок (*Hamlet*, IV; 5), с очевидной способностью девушки понимать произносимые Гамлетом непристойности во время сцены мышеловки (*Hamlet*, III; 2). Сами эти «непристойности», в соответствии с традицией XVIII в., при постановке обычно исключались вовсе. Известно, например, что в своем спектакле Джон Филипп Кембл в эпизоде сцены на сцене «весьма благоразумно удалил каждое слово, которое могло бы оскорбить деликатность Офелии»[8]. Заметной редукции подвергались и ее фривольные песни. Другими словами, идеализация героини вела к уменьшению ее присутствия на сцене, к стереотипизации характера, к утрате им его неповторимых черт в то самое время, когда Шекспира превозносили за мастерство индивидуализации персонажей, даже второстепенных.

Многие читатели в XIX в. готовы были пожертвовать «сомнительными» эпизодами также и в печатных редакциях пьесы: «Пока песни Офелии имеют отношение к печальной смерти ее отца, они выразительны и потрясают воображение. Но когда она переходит

---

[8] Цитата из письма Х. Мартина его дублинскому адресату (1802 г.) (цит. по: Hamlet and the Visual Arts, 1709—1900. P. 281).

В таком же виде сцену продолжали играть и позднее, что видно, например, из комментария Хелены Фосит, пик актерской карьеры которой пришелся на 40-е гг. XIX столетия: «Мы увидим ее [Офелию] еще один раз, в сцене мышеловки — словно в роли автоматической куклы; она терпеливо сидит на своем месте, насторожена, смотрит только на несчастного больного, который спрашивает разрешения положить голову к ней на колени. По тому немногому, что происходит между ними, мы замечаем, насколько бережно она обращается со своим своенравным, помешанным возлюбленным. И затем, не имея никакого представления о беде Гамлета, не находя ни одной ниточки, чтобы связать его состояние с событиями прошлого, она, напуганная новой вспышкой болезни Гамлета, вместе со всеми убегает во время отравления Гонзаго» (*Faucit M.H.* On Some of Shakespeare's Female Characters: by One Who Has Personated Them. I. — Ophelia // Blackwood's Edinburgh magazine. 1881. January. Vol. 129. P. 74).

Даже на исходе столетия в английских постановках «Гамлета» диалоги принца с Офелией преимущественно игрались с изъятием нескромных реплик. Так, в 1899 французская актриса Сара Бернар, защищая свою трактовку Гамлета, не без иронии отмечала, что в использованном ею французском переводе пьесы гораздо меньше купюр, чем это принято в английском театре. Известно также, что решение Сары Бернар вернуть на сцену «запрещенные» реплики Гамлета к Офелии встретило мощную моральную оппозицию (см. по этому поводу интервью С. Бернар газете *Daily Chronicle* (недатированная вырезка, Театральный музей, Лондон); а также публикацию в *Morning Post*, 13 June 1899).

к непостоянству возлюбленного — как можем мы примирить даже простое знакомство с такими непристойностями с невинностью и очарованием Офелии? Эти обрывки бессвязных стихов следует вычеркнуть из пьесы, ибо лучше навлечь на себя неодобрение тех немногих, которые все равно любой ценой сохранят эти обрывки в памяти, нежели допустить, чтобы милая Офелия упала в наших глазах из-за того, что помнит заурядные низкопробные строчки, отпечатанные в многочисленных изданиях нашего поэта»[9].

Что касается Джона Уилсона, то он, изначально не проявлявший озабоченности вопросом, вероятно, все же испытывал некоторую неловкость по поводу «проблемных» эпизодов, ведь обращаясь к широкой читательской аудитории, невозможно игнорировать исповедуемые ею ценности. В конце концов и он тоже вынужден объяснить, почему Офелия, утратившая рассудок, поет песни, какие невозможно услышать из невинных уст. «Горацио говорит, что «ее слова — ничто»[10]. Да, они — почти ничто. Однако обрывки старинных песен — уже нечто», — пишет Уилсон в статье 1833 г.[11] Возвращаясь к анализу шекспировской героини, он не только называет причину, которая заставляет Офелию петь столь неподобающие песни (ее безумие), но также указывает их источник: вероятно, нянька напевала их, когда Офелия была совсем ребенком, неспособным понимать, что она слышит[12].

---

[9] *Bicknell J.L.* Analysis of the Play of Hamlet // Original Miscellanies, in verse and prose. 1820. P. 179.

[10] Цит. Шекспира в пер. М. Лозинского (*Hamlet*, IV; 5:7). Уилсон ошибается: реплика принадлежит не Горацио, а также присутствующему в сцене Первому дворянину.

[11] *Wilson J.* Characteristics of Women. No. III. — Characters of passion and imagination // Blackwood's Edinburgh magazine. 1833. March Vol. 33. P. 407. Статья представляет собой рецензию на вышедшую в 1832 г. нашумевшую книгу Анны Джеймисон «Характерные черты женщин, нравственные, поэтические и исторические» (*Jameson A.* Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical). Работа представляла собой оригинальное прочтение пьес Шекспира сквозь призму женских характеров. Новаторство Джеймисон состояло и в том, что она использовала шекспировских героинь в качестве актуальных примеров для подражания: подобно тому, как прежде мужские персонажи и даже сама фигура драматурга становились образцами для читателей мужского пола. В указанной журнальной статье Уилсон не ограничивается рецензированием, используя работу Джеймисон как повод и самому углубиться в анализ женских характеров Шекспира.

[12] Существует устойчивая версия, будто данное объяснение ввела в литературоведческий оборот Мэри Коуден Кларк — на это есть указание в том числе и в последнем арденовском издании «Гамлета». Действительно, в книге Кларк «Детство шекспировских героинь» целый эпизод посвящен объяснению того, где Офелия выучила сомнительные народные баллады, которые она напевает, утратив рассудок (включая и пресловутый стих на День Валентина (*Hamlet*, IV; 5): конечно же, Офелия еще ребенком почти бессознательно подхватила их от своей невежественной и неосмотрительной кормилицы. Однако, по-видимому, такое представление во время написания книги о детстве шекспировских героинь уже было общим местом. В 1832 г. в книге Анны Джеймисон и в 1833 г. в рецензии Уилсона на ее работу присутствует точно такое же объяснение (у Уилсона даже в более развернутом виде).

Мы видим, как на данном этапе развития шекспировской критики формируется легенда о возможном прошлом Офелии. Окончательному утверждению апокрифа способствовала, по всей видимости, книга Мэри Коуден Кларк (Mary Cowden Clarke, 1809—1898) «Детство шекспировских героинь в серии рассказов» (*The Girlhood of Shakespeare's Heroines in a Series of Tales,* 1850—1852), написанная уже в Викторианскую эпоху (см. сноску 14). Однако общественная мораль развивалась в направлении пуританизма, так что поборники ее, вероятно, не были в полной мере удовлетворены оправдательными рассказами о ранних годах Офелии. Даже Эндрю Сэсил Брэдли (Andrew Cecil Bradley, 1851—1935) в своей знаменитой «Шекспировской трагедии» (*Shakespearean Tragedy*, 1904 г.) считает необходимым вновь сделать ремарку по поводу песни на день святого Валентина и заодно по поводу претензий викторианских моралистов. «Возможно, подобные люди неизлечимы, — желчно замечает Брэдли, — однако их можно было бы попросить принять во внимание, что у Шекспира Дездемона, которая "целомудренна как лед и чиста как снег", поет старинную песню с такими словами:

"Я падок на женщин, а ты — на мужчин"»[13] [Bradley, 1904, p. 166].

Хелена Фосит. Сопереживающее истолкование

В английской сценической традиции XIX столетия, превратившей Офелию в почти безмолвный персонаж, где недостаток реплик невозможно было возместить прямым объяснением мотивов персонажа (неважно, нашедших отражение в шекспировском произведении или же вымышленных), характер Офелии, по всей видимости, представлялся незначительным. Хелена Фосит (Helena Faucit, Lady M. 1817—1898), одна из ведущих актрис британской сцены середины века, вспоминает, что в театре обычным делом было почти пренебрегать Офелией как героиней, «которая становится интересной, лишь когда теряет свой слабый рассудок»[14]. В 1880 г. Х. Фосит сама пишет для *Blackwood's Magazine* эссе «Офелия» (*Ophelia*, опубликовано в 1881 г.)[15], в котором отчасти исправляет допущенную несправедливость.

---

[13] Цит. Шекспира в пер. М. Лозинского (*Othello*, IV; 3:59).

[14] *Faucit M.H.* On Some of Shakespeare's Female Characters: by One Who Has Personated Them. I. — Ophelia // Blackwood's Edinburgh magazine. 1881. January. Vol. 129. P. 66.

[15] Статьи о нескольких шекспировских героинях, которых Фосит в разное время представляла на сцене, оформленные в виде писем друзьям, по очереди публиковались на страницах *Blackwood's Edinburgh Magazine*. Затем были объединены в сборник «О некоторых женских характерах Шекспира» (*On Some of Shakespeare's Female Characters*, 1885) и напечатаны отдельно, что лишний раз свидетельствовало об их популярности.

Говоря о собственном методе интерпретации характера, Фосит подчеркивает, что с самого начала ее понимание роли основывалось на игнорировании критики — зиждилось на способности идентифицировать себя с персонажем, на сопереживании ему, на особого рода интуиции. Актриса намеренно отказывается от исследовательской отстраненности в пользу искреннего, на чей-то взгляд, возможно, даже чересчур эмоционального отклика.

Для Фосит понять Офелию означает научиться чувствовать, как чувствует героиня, услышать голос собственного «женского сердца», которое поможет пережить опыт другой (вымышленной!) женщины. В своих письмах она снова и снова описывает размывание границ между актрисой и ролью — с этого и начинается для нее изображение шекспировского характера. Для Фосит текст трагедии — только отправная точка, далее актриса наполняет роль собственными жестами, чувствами, собственными средствами выразительности: «Я пыталась передать не только его [Шекспира] слова, но также, посредством сопереживающего истолкования, — его глубинные смыслы; смыслы, которые возможно разгадать лишь при помощи отклика, идущего от сердца. Такой отклик есть воображение сердца»[16]. Она убеждена, что в этом состоит обязанность актера и одновременно его особое право, его привилегия: «Я вижу в Офелии одно из самых сильных доказательств, оставленных нам великим мастером, — веры в искусство актера (в его собственное искусство); доказательство его веры в способность, присущую, по крайней мере, натурам сопереживающим, заполнить намеченные им контуры, пробудить подлинную, яркую жизнь в творениях его ума»[17], — пишет она в письме-эссе об Офелии.

Фосит даже не называет свое ви́дение образа Офелии трактовкой, актриса говорит о некой целостной идее, из которой она исходит, объясняя любое проявление характера Офелии в действии (или при отсутствии такового). Видимо, именно ради этой целостности представления Фосит сначала излагает предысторию Офелии, многие обстоятельства которой были уже знакомы викторианскому читателю по книгам А. Джеймисон и М. Кларк. Актриса пишет, что представляла свою героиню ребенком, выросшим без матери: едва дав жизнь Офелии, несчастная женщина умирает. Воспитавшая девочку крестьянская семья — грубые, простые люди, не имеющие представления о существовании внутреннего мира. У маленькой Офелии не было друзей среди детей ее склада. Детство свое она проводит одиноко, на лоне природы, «бродя вдоль ручьев, собирая цветы, сплетая их в гирлянды и венки, запоминая названия диких трав, растущих по полянам и лощинам, <...> жадно

[16] *Faucit M.H.* Op. cit. P. 76.
[17] Ibid. P. 66—67.

слушая деревенские песни, которые пели ей, баюкая или стараясь развлечь; слова этих песен (по сельскому обычаю, не слишком благородные) вместе с мелодией вновь отчетливо всплывают в ее памяти — как ни странно, подобные вещи именно так и происходят — только когда рассудок покидает ее»[18].

Стареющий Полоний любит Офелию, точно так же, как и ее брат Лаэрт, но она не перестает от этого чувствовать себя одинокой, ведь ни брат, ни отец не пытаются понять жизнь ее души, а любовь их имеет оттенок снисходительности. Их отношение к Офелии проявляет себя, например, в той бесцеремонности, с которой они говорят о чувстве Офелии к Гамлету, поучая ее быть осторожной. Затем в том, как отец не видит ее подавленности после беседы с Гамлетом (*Hamlet*, III; 1:176—178). Фосит замечает, что после смерти Офелии Лаэрт не слишком горюет о сестре: ведь мстить Гамлету он намеревается за отца, лишь только смерть отца одна не дает ему покоя, но не участь сестры. Даже Гамлет не вспоминает больше о своей возлюбленной после последнего мучительного свидания с ней, ее судьба не вызывает у него никакого беспокойства, и актриса надеется, что хотя бы у гроба принц почувствует запоздалый укол совести[19].

Разумеется, Офелия Хелены Фосит детски невинна, и тому есть правдоподобное объяснение: «Когда мы видим Офелию впервые, — сказано в эссе, — нетрудно предположить, что при дворе та провела лишь несколько месяцев. <...> [Офелия] остается такой же чистой, неиспорченной и простой, какой она приехала из своего сельского дома»[20].

Одиночество героини, ее связь с природой («прелестное дитя природы» называет ее Фосит), ее свободная от всякого порока душа, ее красота, уподобленная красоте нераспустившегося бутона, — все перечисленные Фосит качества остаются в границах представлений, которые викторианская критика заимствовала у романтиков и впоследствии стереотипизировала. Но кроме того актриса также высказывает и свои возражения по поводу распространенных интерпретаций, склонных обвинять Офелию в слабости натуры. Основанием для обвинений было согласие героини стать приманкой, согласие помогать Королю и Полонию, которое расценивалось как предательство Гамлета (*Hamlet,* III, 1). Фосит

[18] Ibid. P. 69.

[19] С.Т. Колридж иначе трактует «безразличие» Гамлета. Он пишет о том, что оно было обусловлено драматической необходимостью, чтобы не отвлекать внимание зрителя любовной линией: «Любая непосредственная демонстрация чувства Гамлета к Офелии в дальнейшем нарушила бы целостность читательского интереса; и все же внимательный читатель догадается о нем по тому, как Гамлет допекает несчастного Полония, не желая оставить его в покое» [Coleridge, 1904, p. 363].

[20] *Faucit M.H.* Op. cit. P. 69.

пишет, что именно эта сцена навлекает на Офелию самые несправедливые обвинения. По мнению исследовательницы, Офелия в этот момент увлечена лишь мыслью о том, что, возможно, Гамлет все же ее любит и что она, возможно, стала причиной его помешательства (и потому она чувствует вину). Офелия не видит ловушки. И она, если и виновата перед своим возлюбленным, жестоко искупает эту вину уже в самом начале диалога, когда Гамлет обрушивает на нее град незаслуженных и непонятых ей обвинений: «Многие из этих слов, этих упреков, должно быть, без вреда прогремели над ее невинной головой, не понимающей, что они означают. Однако какова картина (и кто смог бы такую написать?): оглушенный, сбитый с толку агнец с раненым сердечком, стоит вот так, один, и слышит, как на нее обрушиваются обвинения во всех грехах ее пола! Она способна лишь шептать молитву — ни единой мысли о ее собственном отчаянии у нее не появляется»[21].

Затем Фосит снимает с Офелии обвинения не только в слабости характера, но и в лживости — ведь Офелии не могут простить того, что она лжет Гамлету в ответ на вопрос принца об отце (*Hamlet*, III; 1:127—129): «Должна ли она, будучи вот так призванной к ответу, подвергнуть немолодого человека оскорблениям, жестокости безумного гнева Гамлета, которые, как ей кажется, должны обрушиться на отца, если она скажет правду? Нет, как и Дездемона, она обращается к обману и, чтобы заслонить мужа, оставляет это на своей совести: “Кто это сделал? — Никто не сделал. Я сама. Прощай. Привет мой мужу милому”. Кому придет в голову порицать Дездемону? Как говорит Эмилия, “тем этот ангел чище”. И, тем не менее, я видела, как ответ Офелии приводили в качестве доказательства слабости ее характера, и слабость эта, было сказано, стала причиной неудач Гамлета или, по крайней мере, сыграла огромную роль в его внутренней трагедии. Такую слабость я называю силой в наивысшем, наиболее благородном смысле этого слова, потому что речь идет о наибольшем самоотречении»[22].

Критический подход Хелены Фосит, в котором специфическая женская интуиция становится основным «исследовательским» инструментом, может показаться старомодным даже для 1880 г. В английском литературоведении последней четверти века усиливается позитивистское направление: появляется стремление организовать литературную критику по образцу естественных наук. Тон здесь задавало Новое шекспировское общество (активно действовало в 1873—1894 гг.). Члены Общества были захвачены идей установления *фактов*, составляющих исторический контекст шекспировских произведений. Это выражалось, например, в сосредоточен-

[21] Ibid. P. 73.
[22] Ibid. P. 73.

ности председателя Общества, Фредерика Джеймса Фернивелла, на «метрических и фразеологических особенностях Шекспира» как средстве установления правильной хронологии произведений драматурга и поэта (другими словами, на воссоздании истории его творческого *прогресса*), а в дальнейшем — в том, как Фредерик Фли настаивал на необходимости применить к изучению Шекспира количественный подход, позволяющий критику «взвесить, измерить и численно выразить» результаты своего исследования.

В противоположность Новому шекспировскому обществу критический подход, объединивший в конце века столь разных людей, как актриса Хелена Фосит, поэт Алджернон Суинберн и даже профессор Эдвард Дауден (с исследовательскими выводами которого Фосит демонстрирует полное несогласие), сосредоточен на эмоциональных и иррациональных аспектах творчества Шекспира, тогда как представители Общества были склонны исключать из поля научного внимания подобные проблемы[23]. Часто, впрочем, «интуитивный» подход ориентировался в большей степени на неподготовленную аудиторию, на читателей периодических изданий, которые демонстрировали потребность в объяснении шекспировского творчества, однако не интересовались «численно выраженными» выводами, какие пропагандировало Новое Шекспировское общество. Но даже учитывая подобную ориентированность, мы не можем еще отделить академическую критику от популярной, не можем провести между ними четкую границу. Очевидны взаимовлияния: не только обусловленность «популярной» критики состоянием научной дискуссии, но и ассимиляцией «популярных» выводов профессиональными учеными. В качестве примера такой ассимиляции можно привести заимствование Э. С. Брэдли некоторых результатов исследования Х. Фосит, которые она получила, применив свой интуитивно-эмоциональный метод.

В «Шекспировской трагедии» (1904), которую справедливо считают *суммой викторианского шекспироведения*, Брэдли, как и Фосит, защищает Офелию в том, что она подчиняется отцу. Уче-

[23] А. Суинберн называл «метрический» анализ, излюбленный метод Нового шекспировского общества, методом «намозоленного глаза и заскорузлого пальца педанта» [Swinburne, 1880, p. 7]. И хотя Суинберн также был сосредоточен в своем исследовании на изменениях в языке Шекспира, он считал, что подобные модуляции «способно заметить лишь ухо, но не палец» [ibid., p. 16].

Э. Дауден, высказываясь против позитивистских методов в шекспироведении, писал о невозможности окончательной рационализации «Гамлета». Он видел в трагедии не головоломку (puzzle), но тайну (mystery), «которая бесконечно взывает к мысли, все время что-то подсказывает, но никогда не будет вполне объяснена <...> Сама эта неясность есть неотъемлемая часть произведения искусства, в котором речь не о проблеме, а о жизни» [Dowden, 1881, p. 112].

ный не видит причины, почему героиня должна была бы отказаться стать приманкой в затеянной Клавдием и Полонием ловушке — почему бы ей не пойти на это и тем самым не прояснить вопрос о причине безумия Гамлета? Ведь если ее холодность к принцу действительно вызвала его душевное расстройство, Офелии будет позволено исцелить возлюбленного своей милостью. «Следовало ли ей отказаться от предложенной роли лишь потому, что ей самой было бы больно сделать, как велели?» — вопрошает Брэдли. И тут же дает собственный ответ: «В том, что она соучаствует в “сговоре” (как его нелепо называют), я вижу признак не слабости, но самопожертвования и силы» [Bradley, 1904, p. 164]. Затем исследователь снимает с Офелии обвинение во лжи. Вслед за Фосит он проводит здесь параллель между Офелией и Дездемоной, говоря о том, что в обоих случаях имела место «спасительная» ложь. Однако если Дездемону за такую ложь превозносят, то Офелии не могут ее простить, словно это тяжкое преступление. «Говоря серьезно, разве это слабость, разве это, напротив, не героизм — что обычная девушка в столь ужасный момент не потеряла присутствие духа, не отступила, осталась верной своей задаче — ради Гамлета и ради собственного отца?» [ibid.] — завершает Брэдли свою мысль в свойственной ему вопросительной манере. Он едва ли не цитирует аргументы Х. Фосит, которая, как мы знаем, даже не была профессиональным журнальным обозревателем — не только исследователем. Не этим ли вызвано отсутствие в «Шекспировской трагедии» ссылок на работу актрисы, хронологически более раннюю?

Заключение

На протяжении всего XIX столетия в английском восприятии трагедии «Гамлет» преобладала тенденция к идеализации Офелии, что отразилось и в обширной шекспировской критике на страницах периодических изданий. Мы видим, как эпоха стремились возвести в абсолют добродетельность Офелии, без сожалений жертвуя фрагментами шекспировского текста, добиваясь однозначности, безоговорочности характеристик. Ранние викторианские исследователи (конец 30-х — начало 50-х гг.), декларируя и защищая безукоризненность Офелии, акцентируя внимание читателя на ситуациях пьесы, которые демонстрируют наивную, неискушенную неопытность героини, конечно, берут за основу понимание характера, унаследованное от романтиков. Но в то же время интерес их зачастую выходит за рамки чисто литературоведческого, потому Офелия из драматического образа почти превращается в морально-этическое клише, в образец для подражания. Ее портрет

вполне соответствует складывавшемуся в викторианском обществе идеалу женственности[24].

Желание видеть события шекспировского «будущего» героини как предопределенные придуманным критиками прошлым (см. легенду о детстве Офелии, на которую ссылается журнальный обозреватель Уилсон, находя такую практику естественной) обусловлено, с одной стороны, викторианской идеей развития, верой в строгую детерминированность всех событий на Земле, в том числе и событий человеческой жизни. С другой стороны — это и попытка добиться полноты представлений о героине, о которой текст трагедии (особенно, отцензурированный) сообщает очень мало.

Современные исследователи читательского восприятия видят его природу в особенностях осмысления литературных персонажей, в человеческой потребности знать о них больше, чем позволяет художественный текст [Bristol, 2000, p. 89—102]. Также базовым условием к пониманию текста является восполнения его смысловых пробелов и умолчаний. Человечество развило данный навык на самых ранних стадиях развития общества. Если говорить о вымышленных персонажах, то о многом в их характере мы догадываемся, исходя не из текста произведения, не из его намеков и подсказок, а только из собственной картины мира. Так поступают не только рядовые читатели, но также и исследователи. Это особенно видно в более ранних работах, когда литературоведение еще не было вполне институционализировано[25].

При этом понять сюжет для XIX в. во многом означало понять героя, проникнуть в самую суть его характера. Неслучайно одним из самых влиятельных и продуктивных направлений в англоязычном шекспироведении столетия была *критика характеров*. Здесь

[24] Идеал викторианской женщины, кроткой, обаятельной, самоотверженной, чуткой и благочестивой, получает воплощение в поэме К. Пэтмора «Ангел в доме» (*The Angel in the House*, 1854). Пэтмору удалось столь точно передать представление современников об идеале, что вскоре после выхода поэмы в свет, ее название становится нарицательным. Этот стереотип прочно укрепился в британском обществе, так что сохранял актуальность и в первые десятилетия XX в. В. Вулф, саркастически высказываясь об ангелоподобной женщине (в русском переводе эссе Вулф «Angel in the House» называется «Гением Домашнего Очага»), подчеркивает основное ее достоинство: «Но главное, как вы сами понимаете, это — что *она чиста*. *Чистота* — ее лучшее украшение, стыдливый румянец заменил ей хорошие манеры» (курсив мой. — *Ю.Д.*) (*Вулф В.* Женские профессии / Пер. И. Бернштейн.

[25] Примечательно, например, как Брэдли, объясняя характер Офелии, то и дело апеллирует к собственному опыту или исходит из собственных представлениям о мире. Например, он выражает надежду, что у него достанет храбрости повести себя в непростой ситуации так, как это делает Офелия, т.е. солгать, когда взбешенный душевнобольной станет задавать вопросы, на которые невозможно ответить честно. Подобные примеры можно умножать, однако вне зависимости от их количества, сами по себе они не делают критику Брэдли любительской.

в фокусе изысканий оказываются, как видно из названия, характеры трагедии, при этом развитие так называемого внешнего конфликта чаще всего остается за пределами внимания исследователя. Данная традиция зародилась внутри романтической школы, которая открыла в Гамлете характер как таковой и перенесла фокус рассмотрения во внутренний мир персонажа. Данную тенденцию, в частности начал развивать С.Т. Колридж, который понимал характер трагедийного протагониста — в том числе и Гамлета — прежде всего как психологический портрет.

В журнальной критике восприятие Гамлета как живого человека, абсолютизация значения этого характера приобретает уже более радикальные формы. «Это единственная пьеса, которая существует почти целиком благодаря характеру одного-единственного человека. Кто когда-либо знал Гамлета в повседневной жизни? И при этом кто же, при всей идеальности данного характера, не ощущает его принадлежность к реальности?»[26], — пишет в 1818 г. Джон Уилсон. «Одушевление» Гамлета постепенно становится все менее осторожным, так что в 1828 г. Хартли Колридж в статье для того же *Blackwood's Magazine* уже приглашает своих читателей «на мгновение забыть о Шекспире и подумать о Гамлете, как о реально существовавшем человеке, как о знакомом, который недавно скончался»[27]. И подход этот оказался удивительно долговечным. Даже Брэдли, который декларировал переход к научному осмыслению шекспировской драмы взамен «психологического», сам все еще был склонен воспринимать Гамлета так, как если бы принц датский мог жить собственной жизнью, вне трагедийного сюжета. В таком контексте совсем не выглядит неожиданным утверждение Анны Джеймисон о том, что «из всех характеров, нарисованных Шекспиром (за исключением Гамлета), только Офелия заставляет нас забыть о поэте ради его собственного создания. Всякий раз, когда думаешь о ней, возникает одно и то же исключительное ощущение ее действительного существования — безотносительного к той чудесной силе, которая пробудила ее к жизни» [Jameson, 1891, p. 111]. Тем более оправданно умение Хелены Фосит сопереживать драматургическому персонажу. Однако что касается «собственной жизни» Офелии, которой героиня живет за пределами текста трагедии, то в этом можно усмотреть уже более серьезное злоупотребление критикой характеров и счесть эту жизнь следствием чрезмерного применения данного метода, популяризируемого журнальной критикой.

---

[26] *Wilson J.* Letters on Shakspeare. No. I. — On Hamlet // Blackwood's Edinburgh magazine. 1818. February. Vol. 2. P. 510.

[27] *Coleridge H.* On the Character of Hamlet // Blackwood's Edinburgh magazine. 1828. November. Vol. 24. P. 585.

Список литературы

Bradley A.C. Shakespearean Tragedy. London, 1904.

Bristol M. Vernacular criticism and the scenes Shakespeare never wrote // Shakespeare's Survey 53. Cambridge, 2000.

British Literary Magazines: The Romantic Age, 1789—1836 / Ed. by A. Sullivan. London, 1984.

Clarke M.C. Ophelia, the Rose of Elsinore // The Girlhood of Shakespeare's Heroines: in a Series of Tales. N.Y., 1981. Vol. 3.

Coleridge S.T. Lectures and Notes on Shakespeare and Other English Poets. London, 1904.

Dowden E. Shakespeare, a Critical Study of His Mind and Art. N.Y., 1881.

Hazlitt W. Hamlet // Lectures on the Literature of the Age of Elizabeth and Characters of Shakespeare's Plays. London, 1900.

Jameson A. Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical. London, 1891.

Swinburne A.C. A Study of Shakespeare. London, 1880.

Поступила в редакцию
10.01.2011