

Оглавление

Андрей Белых. О книге Э.Джонса «Гамлет и Эдип» · 7

Нина Савченкова. К проблеме психоаналитической интерпретации Шекспира · 13

Введение · 27

Глава 1. Психология и эстетика · 29

Глава 2. Проблема Гамлета и существующие трактовки · 40

Глава 3. Психоаналитическая трактовка · 69

Глава 4. Трагедия и сознание ребенка · 99

Глава 5. Тема матереубийства · 124

Глава 6. Гамлет и Шекспир · 135

Глава 7. Место «Гамлета» в мифологии · 166

Глава 8. Изменения, внесенные Шекспиром в легенду о Гамлете · 195

Приложение. О том, как исполнять «Гамлета». Замечания для актеров · 203

Дополнение. *Зигмунд Фрейд.* Художник и фантазирование. Царь Эдип и Гамлет (Из книги «Толкование сновидений») · 207

О книге Э. Джонса «Гамлет и Эдип» АНДРЕЙ БЕЛЫХ

ПЕРВОЙ эмоцией человека, взявшего в руки эту книгу, может быть удивление. Что общего между Гамлетом, который должен покарать своего дядю Клавдия, убившего отца Гамлета и женившегося на его матери, но все время откладывая свою месть, и фиванским царем Эдипом, случайно убившим своего отца и женившимся на матери? Именно на этот вопрос дает ответ Эрнест Джонс в настоящей книге, проведя психоаналитический анализ великой трагедии,— в основе поведения Гамлета лежит эдипов комплекс.

Эдипов комплекс — одно из центральных положений теории психоанализа, оно было сформулировано выдающимся ученым Зигмундом Фрейдом (1856–1939). Сам Джонс (Ernest Jones, 1879–1958) был учеником и первым биографом Зигмунда Фрейда, автором его фундаментальной трехтомной биографии¹. Впоследствии эта работа была сокращена до одного тома², и именно этот вариант переведен на русский язык.

1. Jones E. Sigmund Freud: Life and Work. Vol. 1: The Young Freud 1856–1900. 1953. Vol. 2: The Years of Maturity 1901–1919. 1955. Vol. 3: The Last Phase 1919–1939. 1957. London: Hogarth Press.
2. Jones E. Sigmund Freud: Life and Work. An abridgment of the preceding 3 volume work, by Lionel Trilling and Stephen Marcus. New York: Basic Books, 1961. Русский перевод: Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997. Эта книга доступна онлайн. См., например: http://royallib.com/book/dgons_ernest/gizn_i_tvoreniya_zigmunda_freyda.html.

Э. Джонс был выдающимся ученым, он опубликовал 12 книг и около 300 статей³. Наиболее полное посвященное ему исследование — книга Брендды Маддокс «Волшебник Фрейда: загадка Эрнеста Джонса»⁴ — на русский язык не переведена. Однако любой, интересующийся его биографией, легко найдет много информации в английской или русской Википедии⁵. Отметим лишь два факта из жизни Джонса, связанных с его взаимоотношениями с Фрейдом. Первый: у Джонса был роман с дочерью Фрейда Анной. Отец был против их отношений, и Джонс женился на Морфид Оуэн (1891–1918). Однако меньше чем через два года она умерла, и Джонс в 1919 году женился на подруге Анны Фрейд, Катарине Йокль. Этот брак был долгим и счастливым, у них родилось трое детей⁶. Второй: Джонс был не только научным соратником и другом Фрейда, он просто спас его. После того как в марте 1938 года произошел аншлюс Австрии, проживавшему в Вене Фрейду, как еврею, грозила неминуемая гибель. Джонс сразу вылетел в Вену и с большими трудностями смог организовать переезд Фрейда и его семьи в Англию. Трудности оказались двоякого рода: во-первых, ему самому, как еврею, находиться в нацистской Австрии тоже было небезопасно, а во-вторых, в то время в Англии почти не выдавали въездные визы для беженцев. Джонс, используя связи в научных кругах, обратился лично к министру внутренних дел Англии С. Хору, который оказал необходимую помощь с визами⁷.

3. На сегодняшний день на русском языке опубликована только одна его книга: *Джонс Э.* Терапия неврозов (патоневрозы и их лечение). М.: Гос. изд-во, 1924.
4. *Maddox B.* Freud's Wizard: The Enigma of Ernest Jones. London: John Murray, 2006.
5. https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Jones.
6. Его сын Мервин Джонс стал известным писателем. Одна из его работ — «Иосиф» (1970) — художественная биография И. В. Сталина.
7. *Шойфет М. С.* Джонс (1879–1958) // 100 великих врачей. М.: Вече, 2008. Отметим, что в этой статье есть много интересной информации о врачебной деятельности Джонса.

Возвращаясь к проблематике нашей книги, отметим, что для Фрейда Шекспир был любимым писателем, он начал читать его в восьмилетнем возрасте и постоянно перечитывал. Он был также очарован трагедией Софокла «Царь Эдип». В 1906 году Фрейду по случаю 50-летия преподнесли медальон, на лицевой стороне которого был изображен его барельефный портрет, а на обратной стороне — греческая композиция с Эдипом, отвечающим Сфинксу. Эту сцену обрамляла строка из «Царя Эдипа»: «И загадок разрешитель, и могущественный царь». Фрейд был поражен и обрадован. Он признался, что, будучи молодым студентом Венского университета, часто разглядывал бюсты прежних знаменитых профессоров этого заведения. Тогда он мечтал не просто увидеть здесь свой бюст в будущем, но чтобы этот бюст обрамляли слова, идентичные тем, которые он теперь видел на медальоне⁸.

Теория эдипова комплекса возникла у Фрейда в большой степени на основе опыта самоанализа. Предоставим слово Джонсу: «Когда Фрейд обнаружил в себе ранее неизвестные ему чувства к своим родителям, он немедленно ощутил, что они не являются свойственными только ему одному, и обнаружил нечто присущее всем людям: Эдип, Гамлет и другие образы вскоре промелькнули в его мозгу»⁹. И далее: «Фрейд открыл в себе страсть к матери и ревность к отцу; он был уверен, что это общечеловеческая характеристическая черта и что посредством ее можно понять могущественное воздействие легенды об Эдипе. Он даже добавил к этому соответствующую интерпретацию трагедии Гамлета»¹⁰. Речь идет о небольшом разделе «Царь Эдип и Гамлет» в книге «Толкование

Эта работа также доступна онлайн: http://historylib.org/historybooks/Mikhail-SHoynet_100-velikikh-vrachej/.

8. Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997. С. 175.
9. Там же. С. 67.
10. Там же. С. 182.

сновидений», опубликованной в 1900 году. Для более полного восприятия читателем книги Джонса мы поместили этот текст в качестве приложения.

Джонс был заинтересован идеей объяснения поведения Гамлета с помощью теории эдипова комплекса и начал готовить статью на эту тему. Первое упоминание об этом мы встречаем в его письме Фрейдю от 18 мая 1909 года¹¹. Из письма Джонса от 17 октября того же года нам известно, что Фрейд прочитал первый вариант статьи, сделал немало замечаний, которые Джонс учел, существенно переработав свой текст и увеличив его почти на треть¹². В итоге его статья «Эдипов комплекс как объяснение загадки Гамлета» была опубликована в 1910 году в США¹³. В письме Джонса от 10 марта 1910 года Фрейд назвал итоговый вариант статьи «превосходным» и спросил, не будет ли Джонс против перевода статьи на немецкий язык¹⁴. Фрейд не только содействовал изданию статьи, но выверил немецкий перевод текста¹⁵. Работа Джонса вышла по-немецки отдельной брошюрой в 1911 году¹⁶. Доработанную и расширенную версию своей статьи Джонс назвал «Психоаналитическое исследование Гамлета» и включил в качестве первой главы в книгу «Исследования по прикладному психоанализу», вышедшую в 1923 году¹⁷.

11. The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones, 1908–1939 / Edited by R. A. Paskauskas. Cambridge (Mass.); London: Belknap Press, 1993. P. 23–24.
12. Там же. С. 29–30.
13. Jones E. The Oedipus Complex as an Explanation of Hamlet's Mystery. A Study of Motive // The American Journal of Psychology. 1910. P. 72–113.
14. The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones, 1908–1939 / Edited by R. A. Paskauskas. Cambridge (Mass.); London: Belknap Press, 1993. P. 47.
15. Там же. P. 78.
16. Jones E. Das Problem des Hamlet und der Ödipuskomplex. Wien—Leipzig: Franz Deuticke, 1911. S. 74
17. Jones E. A Psycho-Analytic Study of Hamlet // Jones E. Essays in Applied Psycho-Analysis. London: International Psycho-Analytical Press, 1923.

То, насколько Шекспир был важен для Джонса, для его восприятия жизни, показывает описание его прощания с Фрейдом, который умирал от рака. «19 сентября за мной послали, чтобы я мог с ним попрощаться; я назвал его по имени, так как он дремал. Он открыл глаза, узнал меня и махнул рукой, затем опустил ее в высшей степени выразительным жестом, который заключал в себе много смысла: приветствие, прощание, покорность. Он как можно более ясно выразил свою мысль: „Дальше тишина“. Не было никакой нужды обмениваться словами»¹⁸. «The rest is silence», — последние слова Гамлета, неудивительно, что при прощании они пришли в голову двум старым друзьям, для которых Шекспир имел особое значение¹⁹.

Джонс продолжал исследовать проблему Гамлета; окончательный вариант его работы получил краткое название «Гамлет и Эдип» и был опубликован отдельной книгой в 1949 году²⁰. Она практически сразу стала считаться классикой психоанализа и литературной критики. Этой работой Джонс заложил основы психоаналитического литературоведения. Именно поэтому его книга и была выбрана нами для перевода.

Строго говоря, Джонс не был писателем в традиционном смысле слова. Но эта книга, несмотря на ее высокий научный уровень, обилие использованного материала, большое количество сносок, написана как настоящее художественное произведение — очень хорошим языком. Попросту говоря, ее интересно читать. Не случайно великий актер Лоуренс Оливье, прежде чем приступить к съемкам в главной роли в фильме «Гамлет», проштудировал работу Джонса.

18. Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М.: Гуманитарий, 1997. С. 433.

19. Фрейд умер через 4 дня, 23 октября 1939 года, после того как он сам попросил своего врача дать ему успокоительное.

20. Jones E. Hamlet and Oedipus. Garden City, New York: Doubleday & Company Inc., 1949. Книга была переиздана без изменений в 1976 году в серии Norton Library (№ 799) в издательстве W. W. Norton & Company Inc.

Конечно, сегодня многие положения психоанализа Фрейда оспариваются современной наукой. Впрочем, у Фрейда с самого начала были научные разногласия с некоторыми учениками, а на определенном этапе — даже с самим Джонсом, с которым в конце концов он примирился. Тем не менее, несмотря на критику Фрейда, психоанализ жив. Об этом, в частности, ярко свидетельствует интересная и содержательная вступительная статья к нашему изданию²¹ — «К проблеме психоаналитической интерпретации Шекспира», написанная специально для этой книги Н. С. Савченковой.

Не бесспорна и интерпретация Джонса, считавшего, что «главная тема истории о Гамлете представляет собой не что иное, как очень запутанный и завуалированный рассказ о любви сына к матери и, вследствие этого, о его ревности и ненависти к отцу»²², при этом чувства к отцу переносятся на дядю.

Что ж, у Джонса — свой Гамлет. Это неудивительно. Главная пьеса мирового театрального репертуара не может не иметь различных интерпретаций. Конечно, Гамлеты Лоуренса Оливье, Иннокентия Смоктуновского и Владимира Высоцкого разные, но каждый из них — Гамлет своего времени. Важно то, что свою трактовку проблемы Гамлета Джонс обосновывает с мастерством крупного ученого и талантом тонкого литературного критика.

Мы убеждены, что любой человек, интересующийся Шекспиром, прочтет эту книгу с пользой для себя. Как минимум, сможет посмотреть на события пьесы под новым, непривычным для себя углом зрения. А может быть, придет к выводу о правильности подхода Джонса к объяснению того, что же происходит в трагедии «Гамлет».

21. Говоря об издании, отметим, что все цитаты из «Гамлета» приведены в переводе Б. Л. Пастернака.

22. См. настоящее издание. С. 184.

К проблеме психоаналитической интерпретации Шекспира

НИНА САВЧЕНКОВА

НЕСМОТРЯ на глубокую интеграцию психоаналитического мировоззрения в современную герменевтику, место психоанализа в ней по-прежнему противоречиво. И если интерпретации Жака Лакана («Похищенное письмо» Эдгара По), Жака Деррида (стихи Стефана Малларме) или Жюльена Делеза («Писец Бартлби» Германа Мелвилла) получили безусловное признание и оцениваются как революционные, то попытки Фрейда, Джонса или Абрахама применить психоанализ к пониманию произведений искусства рассматриваются как наивные и устаревшие. Значение психоаналитических идей, безусловно, признается, однако психоаналитическая герменевтика не выглядит самостоятельной и существует как элемент философской теории или теории литературы. Теории-носители — семиотика или постструктурализм — выступают в качестве «цивилизующего» фактора, на определенных условиях легитимируют психоаналитическую интерпретацию. Сам же Фрейд по-прежнему сохраняет свой статус консерватора, редуциониста и позитивиста, не способного к должному обращению с тонкой материей литературного текста.

Однако мне представляется, что психоанализ как герменевтика художественного опыта не увиден еще во всех его действенных возможностях и человеческом смысле. Историческая оптика восприятия психоаналитических идей побуждала к развитию концептов (прежде всего таких, как «эдипов комплекс»,

«вытеснение», «след», «симптом») в различных логиках и языках, тогда как, возможно, действительное продвижение психоаналитической герменевтики должно быть связано с принципиальным изменением эстетического *common sense*. Я понимаю под «общим чувством» характер соотнесенности используемого понятия с тем опытом, в котором оно возникло и который обслуживает, а также (в кантовском ключе) возможность разделения самого этого опыта с другими людьми. Фрейд всегда был здравомыслящим человеком, умевшим не только понимать других, но и быть понятым, и для его ближайшего круга (Эрнеста Джонса, Шандора Ференци, Карла Абрахама, Отто Ранка), то есть для тех людей, кто хранил верность научной интуиции Фрейда и его методологии, для тех, с чьими именами мы связываем представление о классическом психоанализе, «здоровый смысл» также являлся своего рода системой отсчета.

К сожалению, именно психоаналитический «здоровый смысл» оказался тем, что в дальнейшем становлении психоаналитической традиции и в восприятии психоанализа подверглось банализации и девальвации. Не последнюю роль в этом сыграли сами психоаналитические концепты. Схематизация здесь перевесила словесную оркестровку мысли. При этом мы все прекрасно помним о любви Фрейда к литературе, о премии Гете, о том, что в начальную эпоху психоанализа жизнь слова всегда была в центре споров и обсуждений. Основной тезис этой статьи мотивирован убеждением в том, что связь мысли и слова является живой и глубоко проблематичной, что именно в этом поле артикулируются психоаналитические интуиции и медленно кристаллизуются смыслы. Публикуемая книга Эрнеста Джонса — наиболее яркое свидетельство этих процессов. Однако она требует от читателя отказа от привычек концептуального чтения, прокладывающего наиболее короткий и прямой путь к смыслу, предлагая сосредоточить свое внимание на интонационной ауре текста и множественных

пунктирах, следование которым, возможно, приведет нас к очередной герменевтической революции, в центре которой уже не игра означающих и не деконструктивное переписывание, а новые «общее чувство» и «здравый смысл».

Как явствует из предисловия, Эрнест Джонс писал свою книгу о Гамлете несколько десятилетий, постоянно внося в нее изменения и переписывая. Наряду с этим шла работа над трудом всей жизни — биографией Фрейда, а также другими клиническими и герменевтическими текстами. Литературная работа вплелась для него в психоаналитический опыт, который одновременно был клиническим опытом, но также — опытом любви и дружбы, личного становления и общественного конструирования. В этом смысле книга о Гамлете — своего рода пуповина, которая связывает для него европейскую культуру с психоанализом, Лондон — с Веной и, самое главное, его самого — с Фрейдом. Известно, что для Фрейда Шекспир, его мысль и творчество, — предельно личный и глубоко затрагивающий вопрос. История Гамлета — смысловой, идентификационный момент, то, что позволяет осмыслить изнутри эдипово пространство семьи, придать ему перспективу и объем, выстроить собственную семейную историю. Проблема Шекспира для Фрейда — это также вопрос о природе творчества, о структуре и смысле творческого акта, о роли творчества в психической истории человека. Немаловажно, что для Фрейда Шекспир во многом остался зоной бессознательного, «слепым пятном», тем сверхчувствительным местом, где он мог позволить себе перестать быть рациональным и логичным. Эта сверхчувствительность нашла выражение в исключительной вовлеченности в обсуждение проблемы личности Шекспира. Начав как приверженец Шекспира со Стратфорда-на-Эйвоне, Фрейд закончил как последовательный и убежденный оксфордianец, уверенный в том, что Шекспир — это Эдуард де Вер, 17-й граф Оксфорд. Оксфордianство превратилось для

него, строгого и последовательного рационалиста, в род «частного безумия».

В этой связи можно с уверенностью утверждать, что вопрос о Шекспире в целом и о Гамлете в частности для психоаналитического сообщества был не просто моментом истории культуры, но крайне живым пространством столкновения мыслей и чувств, где разрабатывались ключевые психоаналитические интуиции и понимание культуры в целом. В 1930 году, в своей приветственной речи при вручении ему премии Гете, Фрейд задает принципиальный вопрос: почему биография автора важна для нас? Его ответ неожиданно честен: потому что это *наша* (курсив мой. — Н. С.) внутренняя потребность. Мы стремимся установить с автором эмоциональную связь. Задача критика — не принизить автора, а приблизить его. Близость является основной целью интерпретации, а сама ее работа состоит в учреждении пространства, создании условий возможности близости. Эти слова означают, что для Фрейда вся сложная совокупность мыслей и чувств автора и читателя, являющаяся источником сильнейших переживаний как для одного, так и для другого, и есть близкие отношения, и они принципиально ничем не отличаются от тех, что мы выстраиваем с окружающими нас живыми людьми. Рискнем предположить, что в 1930 году этот тезис Фрейда не был и не мог быть услышан, начиналась великая эпоха формализующих стратегий лингвистики, семиотики и структурализма. Возможно, и сам Фрейд еще не вполне понимал все теоретические последствия своего высказывания.

Исследование Джонса о Гамлете в ситуации личной «слабости» Фрейда в этом вопросе — попытка систематически осмыслить «слепые пятна» учителя и друга и реализовать основные принципы психоаналитической герменевтики. К тому же стоит отметить общую феноменологическую настроенность Джонса. Интерпретаций так много и все они столь противоречивы, что Джонс явственно ощущает потребность

в том, чтобы освободить ум от исторических контроверз и рефлексивных игр, настроить его на понимание, войти в объемную ситуацию как текста, так и его рецепции. Произведение для него, несомненно, событие. Оно создает силовое поле, в котором существуют и автор, и оно само, и все те, кто оказался им затронут. Он пишет: «Более глубокое проникновение в область изучаемого обостряет интеллектуальное восприятие»¹. Лишь обостряя свою чувствительность к смыслу, мы можем рассчитывать на то, что сумеем уловить точный тон. Примерно в то же время Мартин Хайдеггер размышлял над тем, что слышание является условием вслушивания, а не наоборот. Мы слушаем не для того, чтобы услышать, но для того, чтобы получить возможность вслушиваться.

Между читателем, автором и произведением начинается происходить нечто непривычное. Читатель претендует на то, чтобы оказаться вовлеченным в рассказываемую историю. Подобно странствующим Розенкранцу и Гильденстерну из пьесы Тома Стоппарда, он стремится отозваться на призыв Актера с тем, чтобы найти себя уже в Эльсиноре, в качестве персонажа трагедии. Джонс пишет: наиболее искушенные критики и комментаторы постоянно забывают о границах трагедии и начинают делать предположения о причинах и мотивах, лежащих за пределами повествования. Даже Гете увлекается настолько, что предлагает описание юности Гамлета, отыскивая там мотивы его поступков. Читательская реакция, отмеченная самозабвением, замечательна сама по себе. Невозможно удержаться от того, чтобы не воображать себе героев и их полную жизнь. При этом, полагает Джонс, мы можем настроить наше воображение так, чтобы оно было созвучно авторскому, поскольку в воображении Шекспира Гамлет, несомненно, присутствует с той же степенью избыточности. Стратегия такого «настраивания» может состоять в следующем: «Да-

1. См. настоящее издание. С. 29.

вайте представим себе, что Гамлет был реальным человеком... при этом я ни на секунду не буду забывать и о том, что он все-таки был порождением воображения драматурга»².

Вступая в коммуникацию со всей полнотой действительного и возможного текста, мы обнаруживаем удивительный парадокс — по отношению к сюжетной ткани трагедии и герой, и автор, и зрители, — все они на одной стороне: «Они глубоко подвижны чувствами, пробужденными неким конфликтом, причины которого никто из них не осознает»³. Это первый значимый тезис, на котором настаивает Джонс. «Гамлет страдает от внутреннего конфликта, суть и характер которого недоступны для интроспекции»⁴. Умный, проницательный и предельно рефлексивный герой обнаруживает слепоту в отношении вещей, которые наиболее важны для него. Почти за пятьдесят лет до «Размышлений о первой философии» и открытия сознания появляется персонаж, для которого сознание неотделимо от собственной изнанки — страстного безумия, связанного с Другим. Как скажет потом Брэдли Пирсон в романе Айрис Мердок «Черный принц», «„Гамлет“ — пьеса *a clef*, пьеса о ком-то, кого Шекспир любил»⁵. В этой фразе есть смысл. Именно отношение к Другому, будь это Офелия, Королева, Клавдий или Лаэрт, раскрывающее свою непостижимость и причиняющее Гамлету такую боль, побудило Шекспира «взорваться словами», построить «башню из слов», превратить пьесу в «длинную, почти бессмысленную остроту»⁶.

Фрейд времен «Проблемы дилетантского анализа» вполне мог бы сказать, что этот узел ясного видения, слепоты и безжалостно-точного остроумия обнажает

2. См. настоящее издание. С. 39.

3. Там же. С. 76.

4. Там же. С. 78.

5. Мердок А. Черный принц. Ростов-на-Дону: Феникс, Харьков: Фолио, 1999. С. 203.

6. Там же. С. 201.

для нас всю феноменологическую парадоксальность психического опыта и являет собой исчерпывающую картину невроза. Джонс безусловно разделяет эту позицию. Отметим, что в его задачу не входит ни поставить Шекспиру диагноз, ни применить концепцию невроза к случаю Гамлета. Его интересует напряженная и чрезвычайно запутанная реальность внутреннего мира человека, целиком определяемая вызовом, который бросает нам Другой и который раскалывает наше существование таким образом, что мы утрачиваем его основание. Вопрос даже не в том, какие мотивы побуждают Гамлета вести себя таким образом, но в том, почему эти мотивы от него ускользают. Первым и ключевым вопросом является вопрос о том, что же такого любовь и ненависть делают с нашими собственными чувствами, что мы перестаем понимать их и они обращаются против нас?

Понятно, что для психоаналитика речь идет о вытеснении, но Джонс отказывается от все упрощающей цеховой терминологии и пытается описать невротическую проблему на обычном языке. Тем более что история Гамлета — прекрасный повод разобраться и с самим концептом вытеснения, который, возможно, слишком поспешно банализировался. Джонс пишет о конкретной реальности внутреннего мира и о проблеме признания собственных душевных переживаний. Есть мысли в нашем внутреннем опыте, которые чрезвычайно трудно допустить. Обычно они связаны с интимным опытом и близкими отношениями, где чувств «слишком много»⁷ и где любой конфликт чреват амбивалентностью. Отец, мать, брат, сестра являются теми, в общении с кем ребенок «учится любить точно так же, как он учится ходить» и кто становится объектом самых сильных и самых проти-

7. Выражение, которое использовал Александр Сокуров, чтобы пояснить замысел своего фильма «Отец и сын». В интервью он говорил и о своем желании снять трилогию о семье, об отношениях, где чувств слишком много.

воречивых наших переживаний. Эммануэль Левинас говорил о Другом, как о том, чье требование столь велико, что в ответ я могу лишь убить его, но вместе с тем именно Лицо Другого воплощает в себе очевидность исходного «не убий!». Размышляя над вопросом о том, на чем зиждется желание убийства, Джонс пишет, что мы убиваем не тех, кого ненавидим, а тех, чье «поведение вызывает в нашей душе невыносимый конфликт». Идти по следам этого «невыносимого конфликта», реконструировать его в деталях и условиях его непостижимости — в этом и состоит задача психоаналитика.

Размышляя над личной историей Шекспира, пытаясь проследить источники работы воображения в период создания «Гамлета», Джонс актуализирует сразу два плана, в которых могли двигаться мысль и переживание Шекспира. Первый из них — план исторической реальности, где наиболее значимыми событиями, предшествовавшими, сопровождавшими или последовавшими за осенью 1601 года, стали казнь графа Эссекса и смерть отца, любовный треугольник Шекспира, Мэри Фиттон и Герберта Уильяма, завершившийся двойным предательством и соединением возлюбленной и друга (к историческому плану также стоит отнести означающие других временных планов — имя собственного сына Шекспира, умершего во младенчестве, детские впечатления о девушке, утопившейся в Эйвоне). Стратегия Джонса здесь состоит отнюдь не в том, чтобы выяснить, что именно из этих событий определило создание «Гамлета». Он следует фрейдовскому принципу сверхдетерминации, намеренно сгущая событийную плотность. Для того чтобы возник смысл, недостаточно одного события, которому он мог бы послужить отражением. Смысл возникает в результате суперпозиции нескольких аффективно значимых, различных событий, несущих в себе неразрешимое противоречие. И здесь Джонс не согласен и с самим Фрейдом, считающим, что эдипальная конструкция «Гамлета» является ре-

результатом переживания смерти отца. Жизнь должна образовать вихрь, где, подхваченные ветром, перепутаются обрывки настоящего и прошлого, мужчины, женщины, дружбы, страсти, обиды, влияния, любовь, желание и чувство вины. Историческая правда интересует Джонса лишь в той мере, в какой она обеспечивает автора материалом, из которого будет отлит аффективный иероглиф, служащий центром странного опыта, именуемого эстетическим. Для читателя историческая правда служит той самой лабораторией воображения, которая позволяет уловить ритмы воображения автора.

Подобным же образом дело обстоит и с самим текстом. Должны ли мы относиться к трагедии «Гамлет, принц Датский» как к образцовому тексту с совершенной композицией и напряженной драматургической интригой, основанной на конфликте мотивов? Психоаналитический взгляд на творчество, несомненно, будет отстаивать право искусства на фантазм и бредовую конструкцию (пользуясь выражением Лакана, правом на «правильно организованный бред»). Возможно ли обсуждать психологические основания того, почему Гамлет медлит с отмщением, если само отмщение, необходимость убийства Клавдия, предстает столь противоречивым смешением аффектов? Дело не в Клавдии, полагает Джонс, и даже не в Призраке. Дело в фигуре Отца как таковой, выступающей в качестве одной из формул Другого. Слишком часто в этой пьесе означающие «отец» и «убийство» оказываются рядом. Отец — это и Призрак (убитый Клавдием), и Клавдий (который должен быть убит Гамлетом), и Полоний (убитый по ошибке, но по ошибке ли?). Множество отцов, к одному из которых Гамлет испытывает почтение и любовь, к другому — ненависть и презрение, тогда как противоречивое отношение к третьему (связь между Клавдием и Гамлетом, по мнению Джонса, неразрывна) является источником его мучительных страданий. «Отомстить за отца» для Гамлета означает убить того, кто реализовал глу-

биннейшую из его собственных фантазий; убить Клавдия означает признать собственное желание.

Дело осложняется и наличием другой ловушки. Королева-мать вступила в союз с Клавдием, тем самым лишив Гамлета защиты от его инцестуозной страсти. Теперь ни жизнь Клавдия, ни его смерть не отделяют Гамлета от королевской спальни. Непристойность вторгается в речь Гамлета, то и дело свидетельствуя о столкновении с реальностью, о невозможности символизировать, затапливая его душу отвращением и горечью. Эдипальный конфликт в его наиболее классической форме развернут. В блестящем монологе своего героя Айрис Мердок точно схватила абсурдные обертона этой структуры. «Не навидел ли Шекспир собственного отца? Конечно. Питал ли он запретную любовь к матери? Конечно. Но это лишь азы того, что он рассказывает нам о самом себе»⁸. Смешение аффектов пренебрегает любой логикой. Гамлет медлит с убийством Клавдия, потому что на самом деле хочет убить мать. Но он также хочет ее спасти. Томас Элиот, цитируемый Джонсом, говорит о том, что это «чувство, которое не поддается определению»⁹. Он переживает «невыносимый конфликт», оставляющий его с королевой один на один. К ней в спальню он идет с кинжалом («Итак, нас мать звала / Без зверства сердце»). Отношения с Офелией — реактивное образование, зеркало его чувств к матери, где черты невинности почти гротескно усилены предполагаемым сладострастием образца. Джонс хочет подчеркнуть, что в трагедии «Гамлет, принц Датский» психологии делать нечего. Аффекты и фантазмы образуют реальность этого произведения, где все герои являются отражениями либо пародиями друг на друга, и читатель, заключенный в этом рито-

8. Мердок А. Черный принц. Ростов-на-Дону: Феникс; Харьков: Фолио, 1999. С. 200.

9. Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев: Air Land; М.: Совершенство, 1997. С. 154.

рическом лабиринте, в этой «конструкции из слов», не в силах противиться основной интенции произведения — мысли о самом себе.

Такая мысль не вмещается в рамки одной трагедии. Другой план, в котором, по мнению Джонса, движется Шекспир, фантазийный или, собственно, литературный. «Гамлет» не исключителен, полагает Джонс. Аффективным расширением этой трагедии являются Сонеты, а интеллектуальным — «Юлий Цезарь». Если в «Гамлете» перед героем — множество отцов, то в «Цезаре» умножен сам герой, выступающий в роли сына. «Брут воплощает сыновний бунт, Кассий — сыновнее чувство вины, Антоний — сыновнюю почтительность». Существенно, что в одном из первоисточников Брут и есть сын Цезаря, и историческая фраза («*Et tu, mi fili, Brut*») содержит это прямое указание, которое в трагедии вычеркнуто Шекспиром. Джонс пытается показать, что эдипов комплекс как психоаналитический концепт представляет собой такую мысль, которая не подчиняется формально логическим законам, — это мысль многосоставная, подвижная, незавершенная, и аффект, ее сопровождающий, не менее проблематичен. В трагедиях сияние аффекта разлагается на все цвета спектра, различные персонажи берут на себя функцию репрезентации отдельных его аспектов, отношения между которыми обеспечивают драматургическое напряжение. В Сонетах же мы имеем дело с противоположной операцией сгущения, риторического усилия по соединению несоединимого. Так что споры о том, был ли Шекспир гомо-, гетеро- или бисексуален и кто является героем этого поэтического цикла, совершенно бессмысленны, поскольку влюбленность, звучащая в Сонетах, адресованная *одновременно* мужчине и женщине, является результатом психического преобразования, которого нельзя достигнуть естественным путем, и состоит из слов, а не из исторических обстоятельств.

Именно эта убежденность в безусловной связи поэтической реальности с позицией субъекта позволя-

ет Джонсу свободно обходиться с многообразием исторических, литературоведческих, психологических, мифологических и философских комментариев, сопровождающих трагедию Шекспира. «Гамлет» — важнейший для психоанализа текст, поскольку является тройным прецедентом — открытости, осуществленной средствами языка, обращенности к Другому и сохраненной верности своему желанию. Тот вызов, который он бросает своим читателям, связан прежде всего с возможностью войти в этот диалог, разделить работу авторского воображения, продолжать желать — то есть принадлежать путанице аффектов, продолжать говорить — то есть искать все новые способы, какими слова связаны с чувствами и вещами, и, наконец, продолжать быть — то есть открыться в своей уязвимости для Другого. Собственно, в соблюдении этих простых условий Эрнест Джонс и видит правила психоаналитического здравого смысла. Он отнюдь не претендует на создание нового герменевтического метода, — скорее неявно подталкивает к переосмыслению самих задач понимания. Его книга — еще один опыт «риторики самосознания», значимый фрагмент повествовательной работы души, именуемой ныне *психоаналитическим письмом*.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru