

ТЕЗИСЫ ДОКЛАДЧИКА

Кондрашова Н.С.

125 лет со дня рождения Льва Семеновича Выготского

Анализ эстетической реакции на трагедию о Гамлете, принце датском

Лев Семенович Выготский – это один из самых выдающихся русских психологов и философов. Он родился в 1896 году. С 1917 года он работал учителем в Гомеле, являясь бескомпромиссным сторонником естественнонаучной психологии, ориентированной на учение Сеченова и Павлова, которое он считал фундаментом и на котором должна быть выстроена новая система представлений о детерминации человеческого поведения, в том числе при восприятии произведений искусства. В 1924 году он переезжает в Москву, становясь сотрудником Института психологии, перед которым была поставлена задача перестройки на основе философии марксизма.

Понимая слово как действие, Выготский высматривал в нем особого социокультурного посредника между индивидом и миром. Лев Семенович придавал особое значение знаковой природе слова. Благодаря этому качественно меняется структура душевной жизни человека, его психические функции из элементарных становятся высшими.

В центре интереса школы Выготского было культурное развитие ребенка, наряду с нормальными детьми исследователь большое внимание уделял аномальным, став основоположником науки дефектологии, в разработке которой отстаивал гуманистические идеалы.

Труды Выготского отличала высокая методологическая культура. Изложение конкретных экспериментально-теоретических проблем неизменно сопровождалось философской рефлексией. Он анализировал пути развития психологии и причины ее кризиса в начале 20-го века. И хотя ранняя смерть не позволила Выготскому реализовать многие перспективные программы, его идеи, раскрывшие механизмы и законы культурного развития личности, развития ее психических функций (внимание, речи, мышления, аффектов), наметили принципиально новый подход к коренным вопросам формирования личности, это существенно обогатило практику обучения и воспитания нормальных и аномальных детей.

Выготский прожил 37 лет. У него был туберкулёз, которым он заболел в молодости и с которым безуспешно боролся. Когда весной 1934 года из-за очередного приступа болезни его отвезли в санаторий в Серебряный бор, он взял с собой только одну книгу — шекспировского «Гамлета». В своей работе о «Гамлете» он ещё в юности написал: «Не решимость, а готовность — таково состояние Гамлета». Медсестра, лечившая Выготского, вспоминает, что его последние слова были: «Я готов».

«Психология искусства», написанная еще в 1925 году, была издана только в 1965 году. В этой работе Выготский провел глубокий анализ имеющихся критик и толкований «Гамлета». Он каждую как бы примеряет на себя, критически осмысливает, обнаруживает противоречия, задает множество новых вопросов, ищет научную истину.

Ход действия развернут так в «Гамлете», что непременно вызывает некоторое непонимание и удивление зрителя. Поэтому исследования и критические работы об этой пьесе носят почти всегда характер толкований. Загадку трагедии можно формулировать

так: почему Гамлет, который должен убить короля сейчас же после разговора с тенью, никак не может этого сделать и вся трагедия наполнена историей его бездействия? Критики ищут причин этой медлительности в двух вещах: в характере и переживаниях самого (трагедия бессилия и безволия) Гамлета или в объективных условиях (словно Гамлет хотел разоблачения и только потом смерти – нет подтверждения в тексте пьесы).

Обе группы критиков пытаются разгадать загадку трагедии и таким образом её познать, однако загадка это существенная часть трагедии, сама трагедия умышленно построена как загадка, что её надо осмыслить и понять как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию.

Лев Семенович отмечает, что драматическому герою нельзя верить на слово, надо проверить, как он действует. А действует Гамлет более чем энергично, он один ведет длительную и кровавую борьбу с королем, со всем датским двором. В своем трагическом стремлении к восстановлению справедливости он трижды решительно нападает на короля. Гамлет изобретательно инсценирует «мышеловку» — спектакль, — проверяя показания тени; Гамлет ловко устраняет со своего пути Розенкранца и Гильденстерна. Герой трагедии есть максимум воли... и мы не ощущали бы трагедийного эффекта от «Гамлета», если бы герой был нерешителен и слаб. Любопытно, что при этом в трагедии есть монологи, в которых Гамлет укоряет себя в недостаточной решительности, и Волькенштейн пишет, что все самообвинения Гамлета в безволии служат лишним доказательством его чрезвычайной волевой силы. Однако таком взгляде волей-неволей надо примкнуть к тому направлению, которое идет от Вердера и которое указывает на внешние препятствия как на истинную причину медлительности Гамлета.

Так, Выготский выделяет прямо противоположные толкования Гамлета как личности — и пишет, что все по-своему правы, потому что все одинаково ошибаются. Гамлет дан в двух необходимых для разработки трагической формы аспектах — как сила движущая и как сила задерживающая. Призрак отца — это мотивировка движения. Сам Гамлет — философ (это мотивировка задержания). Поэтому вместо простого движения вперед по сюжетной схеме — трагедия становится танцем со сложными движениями.

Лев Семенович соглашаясь с Эйхенбаумом пишет, что на самом деле художник созидая не занят вопросами психологии, да и мы вовсе не для того смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию. Однако следует ли отсюда, что выбор характера и психологии героя совершенно безразличны для автора? Это верно, что не для того мы смотрим «Гамлета», чтобы изучить психологию медлительности, но совершенно верно и другое, что если придать Гамлету другой характер, пьеса потеряет весь свой эффект. Потому что психология и характеристика героя не безразличны, случайный или произвольный момент, а нечто эстетически очень значимое.

Анализируя все критические подходы, Лев Семенович делает вывод: чтобы исследовать Гамлета как психологическую проблему, нужно вовсе оставить критику. Исходным пунктом для психологического исследования должно быть стремление избавить Гамлета от тех 11 000 томов комментариев, которые придавили его своей тяжестью. Надо взять трагедию так, как она есть, посмотреть на то, что она говорит в нерастолкованном виде. Иначе мы рисковали бы обратиться вместо исследования самого сновидения к его толкованию.

Исследователь ссылается на слова Л. Н. Толстой: В легенде Личность Гамлета вполне понятна: он возмущен делом дяди и матери, хочет отомстить им, но боится, чтобы дядя не убил его так же, как отца, и для этого притворяется сумасшедшим... Нет никакой возможности найти какое-либо объяснение поступкам и речам Гамлета и потому никакой возможности приписать ему какой бы то ни было характер. Толстой первый решился сказать, что король голый, то есть что все те достоинства — глубокомыслие, точность характера, проникновение в человеческую психологию и прочее — существуют только в

воображении читателя. Толстой разоблачил не столько Шекспира, сколько совершенно нелепое и ложное о нем представление.

Лев Семенович берет за отправную точку своих рассуждений то, что Гамлету невозможно приписать никакого характера, что этот характер сложен из самых противоположных черт и что невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения его речам и поступкам

Ещё одно противоречие - Шекспир своей пьесой дает наглядное опровержение того общего предрассудка, будто характеры действующих лиц должны определять собой действия и поступки героев.

В «Гамлете» нет объективных препятствий, Гамлет становится трижды убийцей в эпизодических и случайных сценах, он человек исключительной энергии и огромной силы. Шекспир исходит из полного несоответствия героев и фабулы, из коренного противоречия характера и событий. Однако критики в своих работах пытаются спасти положение и либо приспособить фабулу к герою, либо героя приспособить к фабуле, потому что они все время исходили из ложного убеждения, что между героем и фабулой должна существовать прямая зависимость.

Тогда возникает вопрос: имеет ли это смысл или это просто ошибка. Может ли быть, что целью трагедии вообще не является раскрытие характера самого по себе, и, может быть, она вообще равнодушна к изображению характера, а иногда, может быть, она даже сознательно пользуется характером совершенно не подходящим к событиям для того, чтобы извлечь из этого какой-нибудь особенный художественный эффект?

Еще одно допущение: отсутствие характера может быть нужно автору для каких-нибудь совершенно определенных художественных целей

Толстой рассуждает так: в легенде все понятно (которую Шекспир взял за основу), в «Гамлете» все неразумно — следовательно, Шекспир испортил легенду. Для Выготского это больше не загадка, которую нужно разрешить, не затруднение, которое должно быть обойдено, а известный художественный прием, который надо осмыслить. Правильнее было бы спрашивать, не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить?

Далее Лев Семенович описывает обязательный закон драматургической композиции той эпохи - закон временной непрерывности, установленный Прельсом. Он сводится к тому, что действие на сцене в шекспировские времена текло непрерывно (то есть не было актов, антрактов) и, следовательно, пьеса исходила совершенно из другой концепции времени, чем наши современные пьесы. И это прекрасный пример того, как поэт владеет техникой. Даже в пределах, отводимых поэту его техникой, за ним остается еще все же творческая свобода композиции. Так, Шекспирова трагедия всегда колоссальная деформация всех временных масштабов (как в фильме «1917») и нет никакой возможности установить длительность всех событий трагедии в единицах реального времени и мы не можем сказать, сколько же времени протекает с минуты появления тени и до минуты убийства короля — день, месяц, год. А оттого не можем ответить на вопрос, сколько медлит Гамлет?

Отсюда понятно, что решать психологически проблему медлительности Гамлета оказывается совершенно невозможным. Но значит ли это, что вопрос о медлительности Гамлета отпадает вовсе? НЕТ, так как в тексте трагедии есть немало монологов Гамлета, в которых он сам винит себя за промедление. Трагедия совершенно ясно подчеркивает медлительность героя и, что самое замечательное, дает ей совершенно разные объяснения!

После разговора с актерами Гамлет первый раз упрекает себя в бездействии. И первая мотивировка оттягивания убийства – проверка показаний призрака. Гамлет затевает свою знаменитую «мышеловку», и у него не остается никаких сомнений.

Второй раз Гамлет не хочет погубить короля, когда тот молится, в минуту раскаяния. Это новая мотивировка.

В следующей же сцене Гамлет убивает Полония, думая, что убивает короля, по мнению Выготского.

Далее, до самого конца пьесы нет ни одного упоминания о мести, и только что данное Гамлетом обещание о том, что его единой мыслью будет кровь, не оправдывается ни в одном стихе последующего текста. Перед поединком он полон грустных предчувствий о смерти, и зритель вместе с ним (но нет мыслей о мести). В итоге, Гамлет не убивает короля во исполнение основного завета тени, зритель раньше узнает, что Гамлет умер, что яд в его крови, что в нем нет жизни и на полчаса; и только после этого, уже стоя в могиле, уже во власти смерти, он убивает короля.

Сцена построена так, что мы понимаем: Гамлет убивает короля за то, что он отравил королеву, за то, что он убил Лаэрта и самого Гамлета. Об отце нет ни слова, зритель как бы забыл о нем вовсе. Для зрителя развязка «Гамлета» совершенно удивительна и непонятна, потому что то убийство, которого зритель ждет с самого начала, все же оставляет впечатление невыполненного долга или долга, выполненного совершенно случайно.

Таким образом, в сознании зрителя все время соединены две несоединимые идеи и автор все время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать их. С одной стороны, Гамлет должен отомстить и никакие ни внутренние, ни внешние причины не мешают Гамлету сделать это (автор дразнит зрителя, он заставляет его видеть воочию, когда меч Гамлета занесен над королем и затем вдруг, совершенно неожиданно, опущен). С другой стороны, Гамлет медлит, причины этой медлительности не понятны и драма развивается в каком-то внутреннем противоречии, когда перед ней все время ясно намечается цель, а зритель ясно сознает те отклонения от пути, которые совершает в своем развитии трагедия. Причем зритель воспринимает медлительность Гамлета не постоянно, а взрывами (монологам самобичевания). И вот оно главное назначение монологов с самоупреками - они должны заставить нас ярче ощутить, насколько делается не то, что должно было бы делаться. И каждый раз после такого монолога мы думаем, что действие выпрямится, и так до нового монолога, который опять открывает нам, что действие опять искривилось. В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета — Гамлет не убивает короля.

Ярка и необычайность финальной сцены: смерть короля как бы затушевана смертями других, но при этом она ярко выделяется: Гамлет, совершенно методологически нецелесообразно, дважды убивает короля — сперва отравленным острием шпаги, за тем заставляет его выпить яд. Здесь единый акт — убийство короля — как бы разложен надвое, удвоен, подчеркнут и выделен для того, чтобы особенно ярко и остро дать зрителю ощутить, что трагедия подошла к своей последней точке. Выготский выделяет еще один сюжетный смысл: смерти короля мы ожидали с первого акта, но она возникает как следствие совершенно нового фабульного ряда: когда Гамлет выпивает яд, мы теряем надежду на то, что трагедия когда-либо достигнет точки, к которой стремилась. И, когда мы попадаем в эту точку, мы не осознаем сразу, что это именно та точка и есть, к которой все время устремлялась трагедия. Таким образом, раздвоенное убийство, которое как бы заканчивает одну и другую линию.

По мнению Выготского, всё это нужного для психологического эффекта. Шекспир пользуется психологическим методом, который Петражицкий назвал методом дразнения

чувств и который он хотел ввести как экспериментальный метод исследования. Так, трагедия обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет нас от этой цели, заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону. Когда же цель достигнута, оказывается, что к убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства, и катастрофа, таким образом, достигает снова высшей точки противоречия. По мнению Льва Семеновича, именно эффект непонятности лежал в идеи произведения.

Читая «Гамлета», мы движем наши чувства в двух планах: с одной стороны, мы все яснее и яснее сознаем цель, к которой идет трагедия, с другой стороны, мы столь же ясно видим, насколько она уклоняется от этой цели.

Лев Семенович отмечает два интересных приема:

1. Громоотводы бессмыслицы, как называет все иррациональные части «Гамлета» Выготский. Это безумие, которое введено в таком обильном количестве в пьесу, что спасает ее смысл. Бессмыслица отводится, как по громоотводу, всякий раз, когда она грозит разорвать действие, и разрешает катастрофу, которая каждую минуту должна возникнуть.
2. Шекспир допускает как бы условность в квадрате, вводит сцену на сцене, заставляет своих героев противопоставлять себя актерам. Так, король и королева на сцене изображают фиктивную картину убийства мужа, а король и королева — зрители приходят от этого фиктивного изображения в ужас.

Так, откровенный бред наделяет трагедию видимым смыслом, а откровенная фиктивность и лицедейство делает первый план настоящим. По Выготскому, Шекспир с гениальной расчетливостью расставляет в самых опасных местах своей трагедии бессмыслицу, чтобы сделать вероятным невероятное. А вся задача трагедии, как и искусства, заключается в том, чтобы заставить нас пережить невероятное, для того чтобы какую-то необычайную операцию проделать над нашими чувствами.

Что же нового привносит трагический герой? Психоналитики совершенно правы, когда они утверждают, что сущность психологического воздействия трагедии заключается в том, что мы идентифицируем себя с героем. В этом смысле трагедия придает нашему чувству единство, заставляет все время сопровождать героя и уже через героя воспринимать все остальное. Ведь все лица в этой трагедии изображены такими, какими их видит Гамлет. Через трагического героя объединяются два противоположных тока силы.

И все это остро проявляется в трагедии от того, что мы, с одной стороны, видим всю трагедию глазами героя, а с другой — видим героя своими собственными глазами. Что это действительно так и что, в частности, так следует понимать «Гамлета», убеждает нас синтез сцены катастрофы. Мы показали, что в этой точке сходятся два плана трагедии, две линии ее развития, которые уводили в совершенно противоположные стороны, и это их неожиданное совпадение вдруг преломляет всю трагедию совершенно особым образом и представляет все протекавшие события в совершенно ином виде. Зритель обманут. Все то, что он считал уклонением от пути, привело его именно туда, куда он стремился все время, а когда он попал в конечный пункт, он не сознает его как цель своего странствия. И зритель не испытывает удовлетворения и облегчения от убийства короля, его натянутые в трагедии чувства не получают вдруг простого и плоского разрешения. Король убит, и сейчас же внимание зрителя, как молния, перенесено на дальнейшее, на смерть самого героя, и в этой новой смерти зритель ощущает и переживает все те трудные противоречия, которые раздирали его сознание и бессознательное во все время созерцания трагедии.

В трагедии психологическое несовпадение разных факторов выражения характера есть основа трагического чувства. Трагедия именно потому может совершать невероятные эффекты с нашими чувствами, что она заставляет их постоянно превращаться в

противоположные, обманываться в своих ожиданиях, наталкиваться на противоречия, раздваиваться; и когда мы переживаем «Гамлета», нам кажется, что мы пережили тысячи человеческих жизней в один вечер, и точно — мы успели почувствовать больше, чем в целые годы нашей обычной жизни. И когда мы вместе с героем начинаем чувствовать, что он более не принадлежит себе, что он делает не то, что он делать был бы должен, — тогда именно трагедия вступает в свою силу.