



ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ: АНТОЛОГИЯ, ТОМ II

Теория на практике: Джон Джоугин.
Лир после жизни





Ключевые слова: Шекспир, трагедия, трактовка, «Король Лир», Джон Джоугин, деконструктивизм.

Введение

Сегодня мы будем говорить о статье Джона Джоугина «Лир после жизни». Несколько слов об авторе. В настоящее время администратор Университета Ист-Лондона Джон Джоугин является ведущим ученым-шекспироведом, книги Он изучает Шекспира и национальную культуру (1997), Философские идеи Шекспира (2000) и Новый Эстетизм (2003). В эссе «Лир после жизни» он использует Деррида и деконструктивный анализ, чтобы исследовать сложность смысла в «Короле Лире»

Основная часть

В начале своей статьи задается вопросом: что такое загробная жизнь литературного текста? Почему некоторые тексты сохраняют прочное значение в культуре и литературе, а другие просто исчезают?

Выживание одного текста над другим, несомненно, зависит от его устойчивой способности расстраивать существующие конвенции и оспаривать привычные восприятия. А в случае канонических текстов, таких как шекспировские трагедии, это явно сохраняется в течение значительного периода времени.

Конечно же, загробная жизнь любого текста напрямую зависит от его критической жизни. То есть Джон Джоугин говорит, что способность привлекать все большее поколение читателей, способность порождать новые и новые критические подходы и анализ дает тексту долгую жизнь.

Отслеживая наследие Шекспира и погружаясь в полемику прошлых лет и даже веков, от 18 века до 20, автор отмечает, что в трагедиях Шекспира есть места, которые больше всего вызывают разногласия среди исследователей и критики до сего дня не пришли к единому мнению по поводу них.

Например, сцена невероятного воскресения Гермियोны в конце «Зимней сказки». Или смятение о местонахождении «пропавших детей» леди Макбет, читатель сталкивается с разномыслием, с интеллектуальной схваткой критиков, которая все же не обеспечивает обоснованное решение проблемы.

А в случае драматического произведения жизнь пьесы также достаточно сложна и связана с опытом его постановки и исполнения.

Часто после просмотра спектакля эмоциональная напряженность заставляет нас переоценивать и заново истолковывать отдельные сцены. Ценность литературного текста заключается в том, что он служит для напоминания нам о границах нашего понимания.

Но остается вопрос: почему некоторые литературные произведения являются более стойкими, чем другие? Вероятно, потому что в нем, в этом тексте, есть места, которые сопротивляются, не поддаются окончательному, принятому большинством объяснению.

В каком-то смысле, – говорит Джон Джоугин, – «Король Лир» Шекспира остается таким текстом. Об этом свидетельствует наше непреодолимое увлечение пьесой. Это уже многовековое увлечение трагедией «Король Лир» Стерн объясняет чувством непонимания и беспокойства, которое вызвано нарушением Шекспиром чувства меры, он, по мнению, Джона Джоугин, в этой пьесе нарушает законы вкуса и приличия.

Другими словами, текст Шекспира выводит нас за рамки обычного ожидания. В некоторых сценах пьеса вызывает недоверие. В ней есть неправдоподобные и немыслимые сцены, которые граничат с варварством.

Это уже замечали самые первые критики. Например, критик Чарльз Лэмб, английский



поэт, публицист, литературный критик 18 века назвал пьесу «Король Лир» пьесой-катастрофой, «болезненной и отвратительной», находящейся «за пределами искусства» и считал, что ее невозможно ставить на сцене.

И такое пренебрежительное высказывание Чарльза Лэмба отзывается в точке зрения Сэмюэля Джонсона, – английского литературного критика и поэта XVIII века. Он написал предисловие к трагедии, где также повторяется мысль о нереальности трагедии. Например, о сцене ослепления Глостера: «Ослепление Глостера кажется слишком ужасной сценой, чтобы ее можно было переносить на драматическую сцену. Эта сцена вызывает недоверие».

Джонсон считал, что эта сцена вызывает у аудитории в состоянии бесконечное беспокойство. Он писал: «Трагедия «Король Лир» заслуженно отмечается среди драм Шекспира. Возможно, никакая другая шекспировская пьеса не удерживает внимание так сильно, как эта. Она волнует нас и вызывает всегда интерес. Коварное столкновение интересов, поразительное противостояние персонажей, внезапные перемены удачи и краха, быстрая череда событий вызывают то возмущение, то жалость, то надежду».

Спустя столетие, А. С. Брэдли – глубокий ученый-шекспировед, профессор Оксфордского университета подтверждает излишние аффекты в пьесе о Лире: в ней есть взаимопроникновение возвышенного и юмора, в ней есть пафос; судороги природы и человеческие страсти.

Другой исследователь, наш современник Филипп Армстронг, также отмечает «переизбыток в пьесе, который переполняет общие границы». «В пьесе есть нечто большее, чем пьеса, которая возвращается к зрителю» Он также использует термин «инволюция» (что означает обратное движение, движение назад. Он видит в пьесе «плотную катушку» или «скрученную спираль», ожидающую отдачи от зрителя.

Джон Джоугин обращает свой анализ на финальную сцену, где Лир держит мертвую Корделию на руках, сцену, вызывающую «жалость и надежду», которая всегда преследовала критиков, редакторов и зрителей. В одной из постановок, автором которой является Барри Раттер, Лир прошел с мертвой Корделией всю сцену, говоря «Вопль, воющий вой».

Это «невыносимое зрелище: Лир, несущий Корделию по сцене в конце пьесы. С точки зрения Фоука, эта сцена, строго говоря, избыточная. Смерть Корделии наступает после окончания пьесы (или, по крайней мере, следует формальному завершению драмы со смертью Гонерильи, Реганы и Эдмунда), – с другой стороны, без эпизода, который приходит после и нарушает формальное единство пьесы, «Король Лир» был бы неполным. Эти и другие типы нарушений, которые «добавляют только к замене», подтверждают логику того, что Деррида назвал дополнением. В процессе, как заметил Фоук, «последняя сцена растягивает страдания Лира, смерть короля была бы более подходящей».

Вот эта сцена:

Лир:

О, войте, войте! Вы из камня, люди!

Имей я столько глаз и языков –

Небесный свод бы треснул! Бездыханна!

Я отличу, где смерть, где жизнь: она

Мертвей земли! Вы зеркало мне дайте,

И если затуманится стекло –

Она жива. (перевод Шепкиной-Куперник)

Длящаяся агония смерти Корделии в этой сцене, чрезмерная ее аффектация, зрелище невыносимого ужаса принуждают критиков использовать понятия «зловещее» З. Фрейда.

Этот невыносимый переизбыток сцены приводил некоторых режиссеров 17 века к растерянности. Нахам Тейт в 1681 году, желая «упорядочить» окончание пьесы, меняет радикально ее финал, превращая Эдгара и Корделию, вышедшую за него замуж, в «небесную пару», а Лир остается жив, и в финале пребывает в счастливой отставке. Однако такая трансформация финала беспокоила критиков и редакторов пьесы. Например, для Сэмюэля Джонсона.

Шекспир внес в эту сцену, сцену смерти Корделии, которая погибает вопреки естественным идеям справедливости, свой смысл. Эта пьеса о процветании бесчеловечности и поражении добродетели. Но это справедливое представление об общих законах человеческой жизни.



Конечно, все любят, чтобы справедливость восторжествовала. Но наблюдение за нарушением этого закона не делает пьесу хуже. Корделия во времена Тейта, всегда уходила победоносно.

Джеффри Стейн говорит, что Сэмюэль Джонсон попытался пересмотреть заключительную сцену как режиссер, как редактор. И он находит в ней что-то вроде остатка дополнительного аффекта. «Естественная идея справедливости» в этой сцене начинает напряженно звучать.

Он отмечает, что, если даже сцена смерти Корделии нарушает моральную схему о торжестве добродетели, она остается «справедливым представлением о человеческой жизни».

В некотором отношении эпизод представляет собой потенциально трансгрессивное или «критическое» место именно из-за его отсутствия соответствия или неопределенности. «Истина жизни на стороне Шекспира, и Корделии, гибнущая вопреки естественным идеям справедливости, принята зрителем, который обвинил Тейта в том, что он сделал финал счастливым (хэппи энд), и трагедия потеряла свою красоту.

Есть два типа «истины»: идеализированная формальная «правда», в которой Корделия выздоравливает, и ужасная действительность, в которой героиня погибает. Замечания Сэмюэля Джонсона напоминают нам, что смерть Корделии представляется избыточной; но именно здесь раскрывается этическое требование пьесы. В событийном отношении что-то, что «происходит» за пределами ожиданий.

Как замечает современный критик Роберт Иглстоун: «Именно в эти моменты, когда чувство нашего «Я» ставится под сомнение, этика литературы является самой ясной». Смерть Корделии сохраняет «сложную и устрашающую силу». Мы могли бы начать здесь говорить об этике толкования в двояком смысле. Здесь проявляется, согласно Левинасу и Дерриде, «инаковость Другого», которая привлекает и бросает вызов нашему пониманию – этот процесс интерпретации обязательно открыт, поскольку, как говорит Иглстоун: «Там не может быть окончательного прочтения, никакого последнего слова. Эта сцена напоминает о том, что в некотором смысле в качестве свидетелей мы и отсутствуем, и присутствуем. Именно по этой причине эта сцена продолжает прессинговать нас так сильно. И долгая жизнь пьесы этим и может быть объяснена. Каждый раз, когда сцена исполняется, она вскрывает правду этической непреложности. И в фундаментальном смысле это и является причиной долгой жизни пьесы Шекспира.

Еще одна интерпретация пьесы в работе Джорджа Штайнера (Джордж Штайнер, статья «Язык и молчание»)

Эти вопросы, возможно, становятся еще более актуальными для современной аудитории, которая знает атмосферу ужасающих событий XX века. Это касается «пассивного безразличия к страданиям», слишком удручающим знаком нашего времени.

Воздействие пьесы о короле Лире не кажется вопиющим в контексте концентрационных лагерей XX века, напалмовых бомб, противопехотных мин и террористических актов. Пьеса о Лире, поставленная в наше время, открыта для нигилистической интерпретации, поскольку она не показывала потенциально героическое путешествие Человека по жизни, а скорее его движение к отчаянию или простому ничто.

С точки зрения Фука, опасность состоит в том, мы просто привыкаем к проявлениям жестокости в трагедии о Лире. Как ни парадоксально, Лир в каком-то смысле является «нашим современником». Современный читатель и зритель переживает катастрофическую историю, в которую он тоже оказывается вовлеченным. Например, вспомним Холокост. В таком контексте есть что-то бесчеловечное, и не только в переживании катастрофы, а в попытке теоретизировать это.

В начале работы «Размышления о метафизике» в «Отрицательной диалектике» Теодор Адорно, немецкий социолог, композитор, представитель франкфуртской критической школы, вопрошает: как после Освенцима, человек может продолжать жить? Особенно если он случайно избежал смерти?

Для Адорно тогда «отчаяние и простое ничто», является одновременно ощутимой, но



все же «нереальной» особенностью нашего современного существования. В этих условиях «выживание» напрямую связано с эпистемологическим режимом, который он переживает, но продолжает жить. В качестве искупления человек, переживший Освенцим, будет страдать от сновидений, в которых его отправляют в печь в 1944 году, и все его существование с тех пор становится мнимым. Это эманация безумного желания человека, убитого двадцать лет назад.

Трактовка «Тень Лира» в свете ницшевской теории «смерти Бога»

В любой форме выживание представляет собой тип преследования, и Лир – это тень или оттенок того, кем он когда-то был. Мы сталкиваемся с пьесой, в которой изображен мир, лишённый «экзистенциального бальзама» религии, Шекспировская трагедия предлагает нам повествование об отчаянии и нигилизме, почти таком, как в нашей современности. Это «разочарование» пострелигиозного мира и пост-метафизическая философия.

Следующая трактовка пьесы Фоуком, заключается в сопоставлении трагедии Шекспира с театром абсурда XX века «Король Лир» истолковывается как некая параллель пьесе Сэмюэля Беккета «Ожидание Годо». Правомерно ли такое сопоставление? Шекспир и театр абсурда? Драматургия Шекспира, как и Беккета, усеяна персонажами, которые, прошли бездну, бесконечно переживают «опыт предела»: его персонажи, «неспособны пережить разрыв между действием и словом». Драматургия Беккета отражает практический провал философии или искусства, невозможность изменить или трансформировать мир посредством искусства. Более того, в случае каждого драматурга – и Беккета, и Шекспира – мы можем сказать, что сталкиваемся со случаем, когда искусство теряет свою терапевтическую функцию.

Оригинальна трактовка Лира в эссе Лиз Кавелл

Современность, – утверждает Кавелл, – перевернула традиционную связь между трагическим театром и миром. Театр был привилегированным местом, в котором мы могли бы наблюдать человеческие страдания, не будучи в действительности вынужденными вмешиваться в него. Мы могли бы, как выразилась Кавелл, этически «присутствовать» в трагических персонажах.

Однако теперь пассивное безразличие к страданиям стало нормой, и поэтому театральное зрелище уже не является частным случаем, но удручающе вездесущим. В контексте «Короля Лира» есть что-то бесчеловечное не только в переживании катастрофы, но и в переживании катастрофы и неспособности противостоять ей.

Если в современном театре отсутствует эмпатия. Эмпатия – это осознанное сопереживание текущему эмоциональному состоянию другого человека без потери ощущения внешнего происхождения этого переживания. То это путь паралича и бездействия.

В трактовке Морис Бланчо предлагается следующая концепция: автор ее полемизирует с богословскими концепциями относительно персонажей Шекспира. Он спрашивает: «Это христианская пьеса?». Очень сомнительно. Когда Корделия рассматривается как образ Христа, чья любовь искушает природу и преображает Лира, я считаю это утверждение ложным. Король Лир – это не иллюстрированное богословие. Если бы Корделия и олицетворяла Христа, то скорее в момент распятия, а не воскрешения.

Морис Бланчо отвергает богословскую составляющую. Он не принимает мотив страданий Корделии как страданий Христовых. А переносит действие в современную плоскость, мир безразличен к страданиям. Эта сцена (Корделия на руках Лира в финальной эпизоде) – это скорее светская картина. В этой сцене Морис Бланчо видит «эстетизацию страданий».



Заключение

Подведем итоги сказанному. Мы сегодня говорили о статье Джона Джоугина «Лир после смерти», в которой представлен деконструктивистский анализ пьесы Шекспира. В ней рассматриваются интерпретации финальной сцены трагедии Шекспира «Король Лир». Автор задается в ней вопросом: почему у одних произведений короткая судьба, а трагедия Шекспира продолжает свое долгое существование и на сцене, и в литературе?

Конечно, это не объясняется простым драматургическим темпераментом автора, трагическим сюжетом или талантливой игрой актёров. Долгая сценическая история пьесы объясняется ее финалом, вызвавшим особое внимание разных авторов к этой сцене, в которой перевернуты все ожидания зрителя и читателя. Умирают положительные герои, прежде всего Корделия и Лир, благородный Глостер ослеплен, добро не восторжествовало. Джон Джоугин видит один из секретов пьесы именно в ее финале. Он рассматривает практически все возможные и все существующие в шекспироведении трактовки этих сцен. Называет сцену, где Лир держит в руках умирающую Корделию избыточной, даже по мнению отдельных критиков, сценой полной ужаса.

Эта сцена полностью демонстрирует не ожидаемую сценическую истину, а вскрывает правду этической непреложности жизни. В жизни чаще случается именно так. Добродетель не всегда одерживает победу. Несмотря на то, что заключительная сцена Лира остается непонятой и непринятой некоторой частью зрителей и даже постановщиков, она сохраняет свой этический императив и признает истину жизни. И в этом причина долголетия шекспировской трагедии.

Вопросы:

1. Какие сцены анализируют все шекспироведы в трагедии «Король Лир»?
2. В чем особенности трактовки этой сцены критиком Сэмюэлем Джонсоном?
3. В чем заключается особенность трактовки этой сцены критиком А. С. Брэдли?
4. В чем особенности трактовки этой сцены критиком постановщиком Нахамом Тейтом?
5. В чем заключаются особенности трактовки современных критиков?

Литература:

1. John Jougin, «Lear's Afterlife.» *Shakespeare Survey* 55 (2002), pp. 67-81. *Annual Bibliography of English Language and Literature*. Cambridge University Press, 2002. Reproduced with permission from Cambridge University Press.
2. Charles Lamb, 'On the Tragedies of Shakespeare (1810-11)', in Frank Kermode, ed., *Shakespeare: King Lear* (Basingstoke, 1992), pp. 42-3.
- 3 Samuel Johnson, 'Preface and Notes to King Lear (1765)', in Kermode, ed.,
4. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (Basingstoke, 1992), p. 211