

Реферат на тему: "Культурний феномен "Фаустовської душі" у драматургічному просторі"

Тематично-літературні

Реферат на тему:

КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН "ФАУСТІВСЬКОЇ ДУШІ"

У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ПРОСТОРИ (ДО ПРОБЛЕМИ:

А.СТРИНБЕРГ І ДРАМА НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ)

"Фаустівська культура", "фаустівська душа" — ключові поняття концепції О.Шпенглера ("Занепад Європи", 1918), у яких розгортається авторська міфологема сучасної культури і душі західної людини. В основі цієї міфологеми — реальний культурний та художній феномен доктора Фауста Й.В.Гете, що філософськи й психологічно передбачив майбутнє Західної Європи. Гете відкриває безкінечну перспективу фаустівської душі у "Вічній Жіночності", — Шпенглер, який відмовився від фінального "містичного хору", бачить у ній симптоми необоротного виснаження духовної та творчої сили людства. Гетевський пафос ствердження і примирення у фіналі, вознесіння "безсмертної сутності Фауста" обертаються дійсно мекістофельським запереченням — "сходженням нігілізму", що, за Шпенглером, визначає сутність фаустівської душі, можливості якої було повністю реалізовано.

У фаустівській культурі, на думку філософа, усе зводиться до проблеми "Я". Сучасна людина усвідомлює себе не як частину єдиного духу, певного магічного МИ, а як відокремлене, войовниче Я, що прагне самоствердження та безмежної свободи. Це "Я, затеряне в бесконечности; всецело сила, но бессильная в бесконечности более великих сил; всецело воля, но исполненная страха перед своей свободой."1. Це "трагічна душа" у світі без Бога та істинної віри, що залишена сама собі; вона приречена на "вічну невирішеність". Надзвичайна потреба фаустівського Я у "вирішенні" перетворила сучасне мистецтво на засіб самозвинувачення, каяття й безкінечної сповіді; виникає "мистецтво як психологія". "Созерцание мира исчезло перед нескончаемым разрыванием собственной души"2, — констатує Шпенглер симптоматичну зміну художньої свідомості на зламі XIX-XX століть.

Драматургія німецького експресіонізму та його найближчого попередника А. Стриндберга — автопортрет фаустівської душі, художнє втілення і закономірний розвиток драми фаустівської людини як у гетевському, так і у шпенглерівському її розумінні. Потреба "розрадити душу" виявляється у прагненні творчої особистості до самовтілення (такою є творчість Стриндберга) та самовираження (основна психологічна настанова "мистецтва вираження" експресіонізму). Ця потреба реалізується у художній формі, яка відповідає внутрішньому Я драматурга, побудована за його законами і являє собою простір цього Я. Виникає "картина душі" як певного

внутрішнього "протисвіту" (Шпенглер) — невидимого, але репрезентованого у відповідних образах, подобах, символах³.

Першим стилістично повним і адекватним самовтіленням Стриндберга стала його трилогія "На шляху до Дамаска" (1898-1904), якою він завершив століття, що минуло, та відкрив нове століття й новий відрізок свого духовного і творчого шляху. Закінчивши першу частину трилогії, драматург каже друзям, що створив не просто "новий жанр", а й найкраще з усього, що написав. Твір сприймається ним як "новий жанр", напевно, перш за все тому, що побудовано його всупереч законам драми, і назвати його драмою у звичному розумінні не можна. У п'єсі немає ані розвитку дії, ані руху характерів, ані "характерів" як таких; вона не містить інтриги, і конфлікт, концентруючись від першої до останньої сцени, не веде до розв'язки. Її побудовано не за певними драматургічними законами, а за законами розвитку душі; її зміст — не події та вчинки, вмотивовані причинно-наслідковими відносинами, а пам'ять, внутрішній стан, почуття, що часом розвиваються всупереч логіці та здоровому глузду.

Єдність та безперервність дії у такій "драмі" необов'язкові й несуттєві, єдності часу й місця взагалі не співвідносні з єдністю Я, яке вона намагається представити. З часом "На шляху до Дамаска" отримує статус першої експресіоністської Ich-Drama. Структуру і поетику цієї драматичної форми визначає фактор "Ausstrahlungen des Ichs" (випромінювання Я), що створює простір, у якому все є проекцією свідомості та підсвідомості героя, "випромінюванням" його внутрішнього Я. В результаті виникає не просто "суб'єктивна драма", не "епічна монодрама", а внутрішній драматичний монолог — Ich-Drama, яка вже не є драмою як такою, тому що її дія розгортається у зовсім іншій площині, та у якій, з точки зору об'єктивної реальності, немає нікого і нічого, окрім розстроєної свідомості й збентеженої душі головного героя, alter ego автора. Однак анонімно-безіменний герой драми — Невідомий (швед. Okande) — це щось більше, ніж особисте авторське Я: "...это Стриндберг плюс все, что проходит через его Я. Он является стриндберговской концепцией человека в поединке со своей судьбой и человека, находящегося в поиске самого себя"⁴. Це, за Шпенглером, фаустівське Я, що загубилося у глибинній самотності й просторі.

Услід за Невідомим, якого з часом було названо "монологістом" експресіоністської драми, на німецькій сцені з'являються Поет Р.Зорге ("Жебрак", 1912), Син Е.Барлаха ("Мертвий день", 1912), Син В.Хазенклевера ("Син", 1913)... Запозичені у Стриндберга форма Ich-Drama та принцип "Ausstrahlungen des Ichs", що її організує, були теоретично обґрунтовані гуртком В.Хазенклевера, програму якого Ю.Баб узагальнив так: "Они провозгласили субъективный характер всех персонажей на сцене: все образы — только зеркальное отражение одного Я, стоящего в центре! И поэтому формы действительности для сценических событий несущественны. Однако нечто подобное было замечательно показано Стриндбергом в его "Дамаске" — и, конечно же, немецкая литература восприняла великий пример этого вида драматургии в сценах смерти Фауста во второй части трагедии Гёте"⁵.

Відзначаючи факт запозичення експресіоністами драматургічного принципу

"випромінювання Я", Ю.Баб явищ, які (при всій їх принциповій різниці) ґрунтуються на тотожних онтологічних засадах. У роздвоєності Фауста ("...две души живут во мне, и обе не в ладах друг с другом"⁶) — паростки світоглядного і, відповідно, драматичного конфлікту, розміщеного всередині однієї свідомості. Стриндберг, глибоко переживаючи цю двоїстість, сприймав її як метафізичну даність, надзвичайно загострену в людині перехідного часу, та відтворив спочатку в "неусталених, понівечених та розірваних" характерах "натуралістичної драми", а потім — у просторі образу свого alter ego — Невідомого. Тут, як і в експресіоністській Ich-Drama, неподільна двоїстість, цілісна антиномія "небо — земля", "дух — тіло", "душа — характер" подані не тільки як не вирішуваний конфлікт макро— та мікросвіту, але й як потужна сила, що розколює цілісність Я зсередини й ззовні.

Двоїстість людської сутності — проблема невичерпна й багатоаспектна; в Ich-Drama вона осмислюється на всіх рівнях — соціально-філософському ("індивідуум і соціум"), психологічному ("роздвоєння свідомості") та релігійно-філософському ("божественне і земне"). Дослідники таємниць буття й свідомості, вимірюючи дисонанси світобудови від найглибших до найвищих шарів, все одно залишались дітьми свого часу, і кожен жест їхнього пошуку констатував гострий перебіг хвороби фаустівської душі — руйнування усіх єдностей, відчуження людини від світу: від самого себе, від суспільства, від Бога.

Ich-драматичний ракурс виявив і ввів у сценічний простір явище, яке П. Шонді називає "парадоксом суб'єктивності": одиничне (тобто Я) біжить від світу, що став чужим, до самого себе, і тут настає новий етап ділення Я — самовідчуження у рефлексії та перехід частини розколотого Я в об'єкт⁷. Тут проблема двоїстості людської свідомості переноситься у сферу психоаналізу та вимагає його термінології.

У творчості Стриндберга та окремих експресіоністів (Ф.Верфеля, Е.Барлаха, І.Голля) фактор підсвідомості представлено настільки повно й рельєфно, що вона може бути одночасно як матеріалом для психоаналітичного дослідження, так і його ілюстрацією. Пошук "останньої сутності", спроба розділити Я без залишку призвели до того, що людина була звільнена від усього, що складало її як "надсвідому", тобто соціальну істоту, — від "над-Я" (super-ego); як "свідому" — від Я (ego), останнє, у свою чергу, виявилось діленим: підсвідомість виказала "несвідому" частину Я — "Воно". "Воно", відчужене від super-ego та ego, які були посередниками між ним і зовнішнім світом, протистоїть їм як чуже, більше того, — вороже.

Ich-Drama з її структуроутворюючим фактором "випромінювання Я" давала надзвичайну можливість представити самовідчуження, процес нематеріальний, у категоріях сценічної реальності. Драматургічний конфлікт виникає, таким чином, із зіткнення витиснених потягів ("Воно") з опозиційною для них внутрішньою цензурою "свідомого" й "надсвідомого" Я. Безпосереднім об'єктом зображення стає зруйнована єдність трьох психічних структур суб'єкта — "над-Я", Я та "Воно".

Так у Стриндберга, а потім на експресіоністській сцені з'являються різноманітні "двійники" або персонажі найближчого оточення героя (Батько, Мати, Друг, Жінка), з якими він (тобто його Я і "над-Я") знаходиться у ворожо-родинних стосунках, у

болісному, але нерозривному зв'язку, які, по суті, є ним самим і, у той же час, чужим у ньому. В результаті "рентгену душі" виявляється не тільки "друге Я", а й цілі сімейства "двійників", кожне з яких має власну генеалогію та внутрішню ієрархію. Одні "двійники" репрезентують соціальну іпостась Я — і тоді на поверхню душі (а відповідно й у драматичний простір) прориваються сили конфлікту батьків та дітей, індивідуума та маси. Інші виявляють власне психопатологічне походження і є "двійниками", витісненими з пам'яті й підсвідомості, — тут у конфлікт вступають свідомість та підсвідомість, жіноче і чоловіче в людині, відбувається зіткнення сил, що "відповідають" у душі за пороки й чесноти, чистоту й розбещеність. І, нарешті, особливий тип роздвоєності — земного й божественного, духу й плоті; тут соціально-психологічний феномен "двійниковості" веде до малодоступної релігійно-містичної сфери.

Експресіоністська Ich-Drama частіше обирає наочно-демонстративне втілення ідеї двоїстості людської сутності. Людина-з-дзеркала (Spiegel Mensch) з однойменної драми Ф.Верфеля безпосередньо являє собою персоніфіковане "друге Я". Дві іпостасі Я — духовна й чуттєва — живуть у п'єсі самостійним сценічним життям. З відразую споглядаючи власне відображення у дзеркалі ("Ненавиджу себе усією душею!"), герой драми Тамал стріляє в нього — і з "Задзеркалля" виривається звільнене радісне "Воно": "Радість — плоть! Правда — плоть! Я! Я! Я!...Я — своє Я. Сам себе границя"⁸.

У драмі І. Голля "Мафусаїл, або Вічний бюргер" Я вже тришарове, хоча представлене не менш демонстративно, — трьома однаково одягненими персонажами: Я (дійсна реальна сутність), Ти (соціальна сутність), Він (непристойна підсвідомість). Конфліктність цих іпостасей підкреслюється не тільки їх безкінечними суперечками (це посилюється в ситуації любовного побачення), а й бійкою, у якій Він перемагає Я, у той час, як Ти продовжує світську розмову з коханою про тітоньку та про Берліоза.

У Р.Зорге і В.Хазенклевера зовсім інший ракурс сценічного втілення феномена "двійниковості". Драми "Жебрак" та "Син" розгортаються як мрії Поета й Сина про майбутнє; обидва — юнаки, які ще не пізнали "життя" й поспішають хоча б у мріях "вистраждати себе", — а отже, спроектувати власне Я на тріумф, злочини, кохання, нужденність... У даному випадку фактор "випромінювання Я" працює не на висвітлювання глибин душі, як у драмах Стриндберга, Барлаха, Верфеля, а на відтворення того, що ще не відбулося, уявлюваного або передбачуваного. Тому в драмі Хазенклевера з'являються не тільки "привиди" та "двійники душі", а й соціальні антиподи, перенесені з реальності у мрію героя про майбутнє, — Друг-спокусник і Батько-тиран.

На образ двійника, який у Ich-Drama часто виконує функцію спокусника, припадає особливе смислове навантаження. У "Дамаску" Стриндберга і драмі "Людина з дзеркала" Ф.Верфеля Спокусник з'являється у фіналі до вже зрілих та просвітлених героїв, які ще мають зробити останній крок вдячного прощання зі світом і самими собою, щоб після смерті відродитися у новій суті. Спокусник Невідомого надзвичайно витончений у своєму мистецтві — він не веде за собою, зваблюючи банальною славою,

владу, багатством або чуттєвою пристрастю, як це звичайно роблять його "сподвижники", він спокушує сумнівами, задаючи "смердючі запитання", на які може бути дві відповіді — "так" і "ні". Експресіоністській же двійник-спокусник, як правило, не тільки більш примітивний у своїх "методах роботи", але й менш оригінальний, бо занадто явно наслідує "великий" приклад. Подібно до ґетевського Мефістофеля, Людина-з дзеркала проводить Тамала крізь ряд злочинів, що нагадують шлях Фауста у першій частині трагедії Ґете. Друг із драми В.Хазенклевера ("Сын") також по-своєму бореться за душу людини. За допомогою диявольської сили гіпнозу він навіює Синові свої думки, які останній (знаходячись в екстатичному стані та повністю втрачаючи самосвідомість) передає пристрасно слухаючому натовпу молоді — і здійснює повстання "синів". Син виконує навіяну йому роль, настільки ототожнюючи себе з нею (як у попередній сцені — із роллю Фауста), що через деякий час, намагаючись оговтатися, запитує себе: "Кто я?" І, не в змозі протистояти "режисерові", який має повну владу над його Я, зважується на "ритуальне" вбивство Батька.

Незважаючи на очевидність ґетевських ремінісценцій в експресіоністській Ich-Drama, Мефістофель — не єдиний і навіть не основний прообраз її двійників. Оточивши Фауста привидами його душі (Турбота, Провина, Нужденність, Нестача), Ґете, по суті, став першовідкривачем визначального фактора Ich-Drama — "випромінювання Я", що зробило можливим вихід у драматичну та сценічну реальність усіх тих привидів, які існують у людській пам'яті та сумлінні й, пробуджуючись, набувають різноманітних форм страху, провини, болю. Дивний стан передсмертної роздвоєності, який відчув Фауст в останні хвилини життя, стає повсякденним станом духу й психіки "фаустівських" героїв Стриндберга та експресіоністів.

Драма Р.Зорге "Жебрак", наприклад, відтворює психічне явище галюцинації, що визначене у списку дійових осіб як "Die drei Gestalten der Zwiesprache" (три персонажі бесіди наодинці, тобто із самим собою). Ці образи драми — "випромінювання Я" Поета, що видається йому випромінюванням Космосу. "Космічні" персонажі, які виникли під час галюцинації, промовляють як найпотаємніші мрії Поета про тернистий шлях обранця, так і сховану в глибинах його душі думку про вбивство Батька, яке могло б позбавити божевільного старого від страждань. Це привиди не мають реальних прототипів, як інші персонажі драми, генеалогія яких так чи інакше сходить до поза сценічної реальності. Батько, Друг і Дівчина Поета — "тіні" батька, друга, коханої жінки самого автора.

Подібний світ тіней, надзвичайно живий, тобто безпосередньо пов'язаний з конкретною реальністю, являє собою драма Стриндберга "На шляху до Дамаска". У ній легко упізнаються двійники людей, що живуть реальним життям, — першої дружини письменника, її матері, колишнього чоловіка... Але у тій самій мірі ці персонажі — двійники автора-героя, оскільки, продовжуючи жити в його пам'яті, вони стали своєрідними психічними феноменами, закодованими у його свідомості як "Дама", "Матір", "Лікар". У Стриндберга з'являється також ряд персонажів, які являють собою "чисту" проекцію внутрішніх комплексів провини, страху, марнославства, почуття

обов'язку (найрізноманітніші обличчя фаустівських привидів) — Жебрак, Цезар, няня Маея.

Картина душі, представлена у драмі Е.Барлаха "Мёртвий день", у загальних її рисах може бути співвіднесеною зі стриндбергівською. В обох випадках перед нами — авторський міф про Сина людського, і міф цей є символічно узагальненою сповіддю про самого себе. Е.Барлах зізнавався, що п'єса безпосередньо відображує внутрішній характер його стосунків з матір'ю, сином і матір'ю свого сина. Але в результаті виникла картина світу й душі людини, яка являє собою багатопланову релігійно-філософську алегорію, що не піддається ані однозначному поясненню, ані аналітичному "розчленуванню".

Але загальний семантичний контур проступає доволі чітко, якщо розглянути драматичний простір, у якому розгортається дія ("просторі сіни"), як простір внутрішнього Я, що населений двійниками (домовиками й гномами), які персоніфікують різні іпостасі, форми та можливості проявлення цього Я. У символічній системі п'єси Барлаха Мати уособлює жіноче начало, плоть, земну сутність людини. Провидець сліпий Куле, крізь якого говорить із сином Бог-отець, — чоловіче начало, дух, божественна сила. Домовик Штайсбарт — це невидимо для всіх, окрім Сина, існуюча підсвідомість, якій відомі усі потаємні думки, "зіпсована частина Я". Злий дух Альб — нечисте сумління, мучитель і мука, яку він приносить, кат і жертва разом. Чарівний кінь Херцхорн (подарунок Бога) — божественна сила, надана людині для виконання власного високого призначення.

Як і в драмах Стриндберга, природа і форма проявлення цих образів та "істот" неоднозначна, вони надзвичайно мінливі. Поштовхом до їх народження стає цілий ряд звичних або, навпаки, найнесподіваніших асоціацій — словесних, слухових, зорових. Форма проявлення двійників може бути підказана буденним мовленнєвим зворотом або метафорою, які у драматичному просторі персоніфікуються та набувають відповідної функції. Ситуація людини у двобої з самою собою представлена, таким чином, настільки повно, що ілюструє майже всі ідіоматичні вирази цього ряду: "сперечатися з самим собою", "клясти себе", "картати себе", "дурити себе" та подібне. Ідіому "сперечатися з самим собою" Стриндберг розгортає на всю драму "На пути в Дамаск", тому що випромінювані свідомістю Невідомого персонажі — це так чи інакше його двійники, антиподи, опоненти, які вступають у філософські дискусії та побутові сварки. Виникає своєрідна Ich-Drama-дискусія, що демонструє амбівалентність людської сутності (це наочно представлено Стриндбергом метафорою "мислителі з двома головами").

Перенесення цієї проблеми з філософської сфери в етичну виводить у сценічну реальність персоніфіковані поняття "муки совісті", "докори сумління". "Скажу тебе, кто домовой: это моя злая совесть... Он вынимает сердце из моей груди"⁹, — говорить Мати з "Дамаска", а у п'єсі Барлаха ця метафора розгортається максимально широко й об'ємно в образі духа Альба. У цьому персонажі в усіх відтінках смислу оживають ідіоматичні звороти "Das Gewissen schlug ihm" (буквально: "сумління перемогло його") і

"Das Gewissen regte sich in ihm" ("сумління заговорило в ньому"). На відміну від Альба, який як драматичний персонаж відчутний та конкретний у своєму фізичному проявленні, гном Штайсбарт існує "як голос" і повідомляє про свою присутність абсолютно інакше — темними репліками, бурмотінням, сміхом, стогнаннями. Його присутність відчувається завжди й усюди, навіть коли його за вибовкування недоречної правди замикають у підвалі. Напевно, сфера життя Штайсбарта — "підвал підсвідомості", але автор зумисне не прояснює статус свого персонажа, залишаючи можливість багатозначного тлумачення.

Останній акт життя багатьох героїв Ich-Drama — перемога над самим собою, самовбивство, що сприймається як щастя звільнення від надзвичайної тяжкості буття, яку відчуває людина, що поглянула у середину себе. Життєстверджуюче "Мгновение, повремени!" замінюється безвихідним "Умереть сейчас!" — такий симптом смертельної хвороби Фауста ХХ століття. Але там же, у глибинах фаустівської душі, відкривається ще глибша ("гетевська") перспектива — одвічної надії на відродження у новій сутності, у вищій реальності людини, що подолала себе саму.

"Так видели душу, потому что и сами были такими"¹⁰, — шпенглерівська формула, підпис під "картиною душі", що проступає у будь-якому мистецтві. Ich-Drama. А. Стриндберга і німецького експресіонізму — автопортрет "фаустівської душі", у якому художньо проявила себе сучасна європейська культура.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Шпенглер О. Закат Европы. Т.2 // Самосознание европейской культуры ХХ века. М., 1991. С.51.
2. Там же. С.54.
3. См.: Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т.1.С.479.
4. Dahlstrom C.E.W. Strindbergs dramatic expressionism. Ann. Arbor. Univ, of Michigan publication. Language and literatur, 1930. С.120.
5. Там же. С.45.
6. Гете И.В. Фауст. Перевод Б.Пастернака // Гете И.В. Собр. Соч. в 10 т. М., 1976. Т.2. С.43.
7. См.: Shondi P. Theorie des modernen Dramas. Frankfurt-am-M., 1969. С.49.
8. Верфель Ф. Человек из зеркала. П.-М., 1922. С.36.
9. Стриндберг А. На пути в Дамаск. СПб., 1911. С.242.
10. Шпенглер О. Закат Европы. Т.1. С.488.