

Б.Б. Шалагінов,
доктор філологічних наук, професор
(Національний університет "Києво-Могилянська академія")

ДРАМАТУРГІЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОСТІ В "ФАУСТІ" Й. В. ГЕТЕ

У статті подано визначення театральності як драматургічного принципу в драмах, а також у поезії й в прозі Гете. Розкрито у "Фаусті" такі прийоми театральності, як предметно-видовищна деталь, музично-стильовий контраст, масові сцени, а також розглянуто роботу над ремарками в творі як шлях до створення театральності.

Важливим прийомом у творчості Й.В. Гете є театральність, під якою ми розуміємо використання зорових і слухових елементів як активних чуттєвих компонентів образу, що подається в стані драматургічного руху. При цьому смислове нагнітання й кульмінація виражаються не абстрактно, а через емоційно забарвлену "гру" предметно-видовищно-слухового ряду. Отже, вирішальна роль у створенні театральності належить *деталі* – музично-шумовій, контрастуючो-світловій, пластично-предметній, *контрасту* різнохарактерних епізодів, активному *руху* людського тіла й навіть цілої людської маси.

Театральність притаманна не лише драматургічним творам (яскраві приклади тут "Гец фон Берліхінген", "Егмонт", зрозуміло й "Фауст"), а й віршам поета, наприклад баладам ("Вільховий король", "Учень чаклуна" та іншим, що являють собою такі собі маленькі сценки), медитативній ліриці ("Нічна пісня мандрівника", де гірський краєвид лаконічно характеризується через його "театральні ознаки" – тишу і непорушність, так що конкретний час доби – ніч – згадується лише в назві), у віршах "Східно-західного дивану" з їх екзотичним зорово-предметним рядом, з яскравими психологічними масками-образами Гатема і Зулейки. Ці риси впадають у вічі при порівнянні Гетевої поезії з віршами Шиллера, де панує скоріше драматизм, ніж театральність, а деталь виводиться не як предмет самодостатньої пластичної гри (як у Гете), а як моральний символ. Так, по-різному виявляють себе "неживі предмети" в баладі Шиллера "Рукавичка" і Гете "Учень чародія" (відра з водою)!

Важливою є роль театральності й у прозі Гете, де вона стає предметним центром вираження почуттів героя. У "Стражданнях молодого Вертера" ми відчуваємо широкі можливості обігрування "театральної деталі", і здається, що на цих сторінках лаконічний прозовий текст починає тяжіти до сценічної предметності, а час прозовий перетворюється на більш емкий – театральний. Так, думки Вертера прикуті до рожевих бантів, що прикрашали сукню Лотти в день їхнього знайомства; він благає дівчину подарувати їх йому. Він береже синій фрак, в якому колись танцював із Лоттою, а коли той зносився, замовляє точнісінько такий самий; у своїй передсмертній записці він заповідає поховати його в цьому фракі й покласти в труну рожеві стрічки. У Вертера є свої улюблені дерева та звичайна альтанка, де він любить читати й просто мріяти; для нього дорогі ворота, крізь які він колись покинув рідне місто.

У зрілій прозі театральність стає чи не найважливішим чинником організації сюжету. У "Літах науки Вільгельма Мейстера" Гете навіть докладно описує виставу "Гамлета" Шекспіра, цей опис є цікавою лабораторією для дослідження принципів театральності митця. У романі "Вибіркова спорідненість" предметно-видовищний опис нерідко переважає над розмовним планом.

Унікальною є "Казка" з "Розповідей німецьких біженців", де панує сама пантомімічність. Це той випадок, де дія будується на самих засобах *театральності*, проте *драматичність* відсутня зовсім. Поета захоплює гра із самодостатньою деталлю, він видобуває з неї всі можливі театральні ефекти – видовищні, слухові, світлові й кольорові, і у всьому відчувається пластичність живого тіла чи неживого предмета. Порівняння цього твору зі знаменитою казкою Клінгсора із "Генріха фон Офтердингена" Новаліса свідчить, що в поета-романтика панує не самодостатня пластика, не театральність, а поетична символіка, яка зводить практично до мінімуму, а іноді й зовсім знищує живу пластику образу.

Парадоксально, але саме театральність стала тою обставиною, що подекуди утруднює нашим сучасникам шлях до Гете, адже принципи театральності суттєво змінюються в кожен епоху. Чимало з творів Гете визнано такими, що нібито "застаріли". Нерідко так думають і про головний твір поета – "Фауст". Дивно, але першій частині "Фауста" віддають перевагу перед другою саме за те, що Гете намагався ретельно виганяти зі своїх творів – за "романність", романічний зміст. Тут варто згадати критику поетом Шекспірового "Гамлета" за його "романність" на шкоду "театральності". Не помічають, що поет наситив першу частину "Фауста", і ще більше другу – *театральністю*. Розгляньмо принципи театральності у "Фаусті-1" ("Ф-1").

Драматургічна форма "Фауста" свідчить про те, що поет сприйняв *театральну* природу сюжету про буремного чорнокнижника через специфіку лялькової вистави. Провідну роль відіграє тут театральна-сценічна деталь.

Принципи лялькової театральності виявляються, зокрема, в тому, що майже в кожній сцені є свій *предметно-видовищний центр*, який має прикувати увагу глядача, і лише навколо цього центру вибудовується мовний план. Навколо такого центру в реальній ляльковій виставі могла розгортатися сценічна імпровізація або застосовуватися музично-видовищні ефекти, тривалість яких залежала від реакції публіки. Наведемо головні приклади.

У сцені "Ніч" – це видовищно-ефектна *поява* Духа землі; а пізніше, очевидно, в центрі уваги глядача мала опинитися гротескно велика і незграбна *перука* Мефістофеля (ремарка: "Мефістофель у шлафроку й у великій

перуці" [1]). У наступній сцені "Авербахів склеп" наявна ціла низка таких центрів: звучання пісень (їх кількість у реальній виставі могла бути й більшою) і "магічні" дії Фауста з вином, що струменить просто зі столу, і з носами присутніх. Видовишно ефектним був епізод *пожежі*, яким завершується вся сцена.

Тільки з погляду театральності можна пояснити введення у "Пра-Фаусті" на правах окремого розділу зовсім крихітної сцени "Сільська дорога" – всього чотири рядки, не рахуючи ремарки ще на два рядки. У сценічному виконанні вона могла бути досить місткою, адже в її центрі опиняється *розп'яття*, повз яке Мефістофель прагне якнайшвидше прошмигнути. У лялькових виставах і містеріях популярними були сцени, де диявол починав комічно корчитися і смикатися від заклинань, хресного знамення та інших християнських символів. В остаточному варіанті твору цю сцену було вилучено.

У сцені "Вечір" у центрі уваги опиняється *шкатулка* із прикрасами, обігрується також і "патріархальне" *крісло* – предмет сентиментального захвату Фауста. Характерно, що, ледве увійшовши до своєї кімнатки після візиту тасмних гостей, Маргарита насамперед відчиняє вікно: "Ой, як тут душно, парно як! (*Одчиняє вікно*)" [1]. Можна уявити гротескну сцену хвилиною раніше, коли Мефістофель дихає сірчаним *димом* або чимось подібним у дівочій кімнатці, яка так вражає Фауста акуратністю і чистотою! Епізод, коли Маргарита примірює *прикраси*, міг бути надзвичайно ефектним для глядача. Шкатулка здавалася просто бездонною, коли з неї одну за одною діставали прикраси! А характер коштовностей міг бути просто-таки фантастичним, якщо врахувати репліку Мефістофеля наприкінці попередньої сцени: "Є в мене сила тайників, / Давно закопаних скарбів, / Там треба буде дещо взяти" [1].

У сцені "На алеї" також є свій ефектний центр: Мефістофель говорив то жіночим, то чоловічим *голосом* і кривлявся, глумливо передражняючи то богомільну матір Маргарити, яка віднесла шкатулку до церкви, то зрадлівого попа. У сцені "Сад" центром було фарсове *залицання* Мефістофеля до Марти. Ворожіння Маргарити на *айстрі* стало прекрасною сценічною знахідкою й розкривало умови для імпровізації. У сцені "Кімнатка Гретхен" головним смисловим предметом стає *прядка*. У сцені "Сад Марти" важливий предмет – *слоїк* зі снадійним для матері Маргарити. В сцені "Біля колодязя", де дівчата розмовляють про долю покриток, міг обігравтися *колодязь* як еротичний символ. У сцені "На міському мурі" важливий центр – *скульптура*, зображення Богоматері Скорботної, перед якою молиться Гретхен. Живописну експресивність короткої, але видовишно виразної сцени "Ніч. Відкрите поле", коли Фауст і Мефістофель на конях мчать повз *шибеницю*, ілюстратори оцінили зразу. Згадаймо хоча б експресивний малюнок Е. Делакура! Багаті можливості для сценічного втілення надає й остання сцена – "В'язниця" (серед предметних центрів *ланцюги*).

Наведені приклади свідчать про цілком чуттєве, зорове, *предметне мислення* автора "Фауста", його глибоке розуміння умовності й видовищності народної вистави. Вони показують, якими виразними засобами користувалося народне мистецтво, представляючи сюжет на "трансцендентальну" тему.

Порівняння "Ф-1" з "Пра-Фаустом", тобто з найпершим його варіантом, який сам поет забракував і навіть знищив рукопис, дозволяє зробити цікаві спостереження про те, як поступово вироблялися принципи театральності в цьому творі. Тут особливо показові авторські ремарки. Як правило, у "Пра-Фаусті" вони мають нормативно-сценічний характер і конкретно розкривають мізансцену: "Вагнер (*іде*)"; "Мефістофель (*про себе*)"; "Мефістофель (*голосно*)"; "Фрош (*співає*)" тощо.

Проте іноді Гете прагне дати в ремарках психологічну характеристику сцени або розкрити психологічний стан персонажа цілком у дусі оповідного стилю. Ось деякі ремарки в сцені "Ніч": "Фауст *роздратовано* гортає книжку"; "Фауст *роздратовано* повертається" (коли входить Вагнер). Ці приклади показують, як юний Гете намагався підсилити драматургічний ефект явно не театральними засобами.

Наведемо ще кілька прикладів. У сцені "Авербахів склеп" деякі ремарки передають необов'язкові для сценічної театральності деталі, наприклад: "Вони витягують чопики, і *кожному* в склянку тече *замовлене* вино"; "Всі *вибухають реготом*". У сцені "Вечір" ремарки передають необов'язкове для сцени мотивування: "Вона відкриває шафу, *щоб повісити в неї свій одяг*, і бачить шкатулку". В сцені "Садова альтанка" – знову не властивий для ремарок "психологізм": "Маргарита *вбігає із замерлим серцем*, ховається за дверима" і под. В остаточному варіанті твору ремарка звучить так: "Маргарита *вбігає*" [1].

Особливо багато експресивно-оповідних ремарок, не театральних за своїм характером, у сцені "В'язниця". Ось найважливіші приклади: "*Палко* обіймає її *за шию*" (в остаточному варіанті ця ремарка була знята); "Знімає з неї, *непритомної*, ланцюги". Тут, очевидно, доречно навести приклади, як учені і перекладачі, не до кінця, очевидно, розуміючи природу театральності в Гете, у своїх перекладах у деяких випадках лише посилювали небажаний "романічний" елемент у його творі на противагу театральному. Так, наведене нами тільки що місце "Er schliesst über ihrer Betäubung die Armkette auf" А. Анікст російською мовою перекладає: "Воспользовавшись её бессилием, он открывает замок цепи". А ось ремарка у сцені "Ніч": "...Фауст *схвильований* (unruhig) у своєму кріслі перед пультом". Цю ремарку, перенесену поетом в остаточний варіант твору, Б. Пастернак переклав так: "Фауст *без сна* сидит в кресле..."; М. Лукаш переклав набагато коректніше: "Фауст сидить *неспокойно* в креслі...".

Наступний приклад свідчить, як у ході доопрацювання твору ремарка із суто режисерського засобу перетворюється на драматургічний засіб тим, що входить у тканину самого дійства, тобто в діалог. Ось така ремарка в "Пра-Фаусті": "Фауст *тремтить, вагається, збирається з духом* і відчиняє (двері. – Б. Ш.), він *чує дзвін ланцюгів і шурхотіння солом*". В остаточному варіанті автор переробляє свою ремарку на слова Фауста, що входить у в'язницю, і – наскільки ж театральніше все стало!

ФАУСТ (відмикаючи)

Не думає вона, що милий тут,
Соломи шелест чує, брязкіт пут [1].

Тепер розгляньмо такий принцип театральності, як *контраст* різнохарактерних епізодів.

Для Гете як директора Веймарського придворного театру критерієм вибору п'єси були саме її жанрово-стильова неоднорідність і сюжетно-емоційна різноманітність, наявність музично-слухових, світло-зорових і предметно-видовищних контрастів. Він пояснював, що головне в п'єсі – "не наростання сюжету, а наростання зовнішніх *форм*, що спираються на багатоманітний зміст" [2: 349]. Тому, хоча поет і ставив п'єси жанрово "розмежованого" характеру, але неодмінно вважав за потрібне і такі речі, "які нагадують глядачеві, що *на театрі все – гра...*" [2: 283].

Для Гете було настільки важливим поєднання елементів драматичності, пасторальності, комічності й торжества, що навіть трагедію давніх греків він розглядав не як трилогію, а як тетралогію. "Перша п'єса, – писав він про грецьку трагедію, – має бути величною і захоплювати людину цілком; друга мусить полонити розум, слух і почуття красою хорів і співів; третя – приводити в захват зовнішньою обстановкою, її пишністю і бурхливим розвитком дії <...>. Остання (тобто сатирицька драма – Б. Ш.) могла бути до безкінечності веселою, бадьорою і розкутою" [2: 349]. На його думку, логіка сюжетної оповіді в греків мала поступатися місцем контрастам форми. "Нас зовсім не дивує брак достатньої послідовності в багатьох грецьких трилогіях, – писав він. – <...> Народу немає ніякого діла до суворої (сюжетної – Б. Ш.) послідовності..." [2: 348]. У драмах Есхіла, Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Гольдоні, Шиллера та ін. найпродуктивнішим він вважав саме принцип *контрастного* розташування частин. Це наштовхує дослідника театральності на суто музичні аналогії.

В добу Гете театр не мислили поза музикою. Працюючи над остаточним варіантом "Фауста", Гете посилив музичну наповненість твору: увів до нього хоріві партії різних духів, ангелів, ельфів, хороводи потойбічних сил. Практично кожна сцена "Фауста-2" ("Ф-2") звучить у супроводі "реальної" або "внутрішньої" (уявної) музики. Музичні наміри автора, хоч і не скрізь відбиті у творі у вигляді ремарок, розкриває нам його розмова з П. П. Еккерманом про 3-тю дію ("Гелену"), що її Гете уявляв в оперному звучанні [3]. Поет вважав, що лише великий Моцарт, якби був живий, міг би написати музику до його "Фауста": "Музика тут повинна бути того ж характеру, що й у "Дон Жуані", вона "місцями" повинна мати в собі "відштовхуюче, відразливе, страшне" [3]. Але поет не просто передбачав музичний супровід до свого "Фауста". Відомо, що головним принципом суто музичного розвитку є саме контраст. Отже, театральність створюється за рахунок *музичності*, яка стає самостійним прийомом.

У XVII–XVIII століттях між оперою, кантатою чи ораторією й інструментальним концертом були відчутні певні риси генетичної й типологічної спорідненості. Зокрема, внутрішній розвиток був підпорядкований вимогам *музичного* контрасту, це стосувалося, як ми зараз побачимо, і музично-драматичної вистави.

Зокрема, такі музично-поетичні жанри, як протестантські кантата й пасіон, утверджували у свідомості слухача наявність обов'язкових "музичних настроїв", під які підлаштовували текст співу. Відповідно до понять поширеної тоді теорії афектів, в музиці й на сцені намагалися акцентувати насамперед чотири ідейно-емоційні доміанти. По-перше, це *комічне пожвавлення* – "капричюзність", що пов'язана з такими образами середньовічної містерії, як світ інфернального гротеску і взагалі всієї низької буденності. По-друге, це *драматичний пафос*, що передає найвище напруження духу в боротьбі з інфернальними силами. Далі – це *пасторальний пафос*, що передає красу найвищої благості, спокою та внутрішньої гармонії, як важливий ідеал гуманності, образ Мадонни, найвищого милосердя й любові. Нарешті, це *пафос торжества*, що знаменує перемогу духу.

Орієнтацію на таку контрастну зміну музично-видовищних, темпо-просторових форм можна помітити в англійській ренесансній драмі (Шекспір, Марло); значною мірою вона відповідала сценічним принципам барокової драми в Іспанії й Італії. І уже звідси, за твердженням авторитетного історика музики Т. М. Ліванової, перейшли в практику австро-німецького театру "типові музичні образи: героїка, пасторальна ідилія, сумна ламентация, жанр, буфонада та ін." [4: 403-404]. Особливо яскраво симбіоз храмової ораторіальності й світської сценічності предстает в операх Г. Ф. Генделя. Ідеально вважали виставу в драматичному театрі, в якій не просто звучала музика, а й послідовно втілювалися ці доміанти.

Працюючи над "Фаустом", Гете намагався втілити синтез чотирьох вище названих музичних доміант і "нейтралізувати" суто оповідну – "літературну" – лінію композиції. Він уводить епізоди, що розбивають єдину лінію подій та урізноманітнюють сувору діяхронічну послідовність. Здається, що його головна мета – боротьба з сюжетом. Так, він різко гальмує дію в перших чотирьох сценах "Ф-1" за рахунок поглиблення мотиву угоди й посилює комічну стихію в усій частині, що має такий самий ефект "стримування". Гете створює також суто сценічну, наочну, пластичну, слухову противагу сюжетно-смісловим доміантам. Словом, він урахував уроки Шекспірового "Гамлета"; адже там, на його думку, "різноманітність життя" постає як перенасиченість змістовими, оповідними елементами сюжету [5: 242]. Але характер змістової повноти в Гете має особливий характер. Якщо в Шекспіровській трагедії додаткові епізоди й мотиви спроможні утворити, за словами Гете, "великий роман", то у "Фаусті" сюжетна основа *не* розширюється за рахунок додаткових подій, а *поглиблюється* за рахунок суто театральної предметно-живописно-звукової "фактури" при збереженні чітко вираженого "загального плану". Зазначена "фактура" відіграє таку саму роль, як контрастно різноманітні архітектурні частини й прикраси готичного собору – при пануванні архітектурної доміанти цілого, як змагання солістів-віртуозів у бароковому кончерто-гроссо – при збереженні домінуючої музичної теми, як варіації

органу, що супроводжує спів парафіян – на мелодію відомого хоралу, як примхливий жанрово-мальовничий фон на картинах раннього бароко – при чіткому домінуванні основного сакрального сюжету.

Отже, зберігаючи домінуючу лінію сюжету, поет прагне у "Ф-1" до "наростання зовнішніх форм", а також до посилення контрастного жанрово-стильового забарвлення традиційних сюжетних вузлів.

Зокрема, ми можемо виділити в сюжеті "Ф-1" такі сюжетні вузли: перший – гостра внутрішня колізія Фауста, що призводить до укладання угоди з Мефістофелем; другий – щасливий розвиток і кульмінація любовних стосунків між Фаустом і Маргаритою; третій – наростання внутрішньої тривоги закоханих, об'єктивне ускладнення їх становища; четвертий – трагічна розв'язка.

Якщо в народній легенді епізод, пов'язаний з укладанням угоди, розкривався в плані "комічного пожвавлення" ("буфонади"), що виставляло самого вченого-чорнокнижника в трагедійному світлі, то в Гете переважають *драматичні* тони, а сам Фауст постає у вигляді бентежного героя-страстотерпця. Певна диспропорційність розділу, що утворилася, не суперечила законам кантатно-ораторіального жанру того часу, зокрема звичайному монументальному драматично-зосередженому вступу. Похмурий колорит усього розділу посилювався за рахунок сценічної "зовнішньої обстановки": перед нами тісна готична кімната, ледве освітлена тьмяним світильником; кам'яні стіни й склепіння свідчать про духовну скованість, несвободу героя. Поява Мефістофеля вносить "буффонне" начало у всю дію.

Наступний розділ ми можемо назвати, згідно з естетикою драми-ораторії, *пасторальним* ("пасторальна ідилія"). Тут розкриваються любовні стосунки Фауста й Маргарити. Дія переноситься просто неба; переважають сцени природи (сад); більшість сцен – *уночі*, але це вже не похмура п'ятьма готичного кабінету, не морок несвободи, а романтичний, осяяний місяцем присмерк – вірний союзник любовних почуттів, "свята, невиразима, таємнича ніч" (Новаліс). Душа Фауста сповнюється внутрішньою гармонією й спокоєм у союзі з Маргаритою. Разом із тим "пасторальність" контрастно відтінюється "буффонною" поведінкою Мефістофеля, що квапить розвиток пристрасті Фауста.

Третій розділ відображає настрій тривоги, що поступово оволодіває закоханими; він створює жанрово-стильовий контраст з ідилічним настроєм попередніх "любовних" сцен і з "буфонадою" Мефістофеля. Відбувається, за словами поета, "бурхливий розвиток подій" у характері (користуючись музичним терміном) тривожного *скерцо*. Спочатку, в сцені "Лісова печера", домінує "монолог сумнівів" головного героя, який до того бездумно підкорявся палкій пристрасті, замислюється над величезною моральною відповідальністю перед коханою людиною. Після цього ми бачимо Гретхен, що переживає не знаний нею досі душевний неспокій (у сцені "Кімната Гретхен"), а в наступній сцені – "Сад Марти" – розпізнає в Мефістофелі погрозу своєму щастю. У наступних сценах ("Біля колодязя", "Біля міського муру", "Ніч", "Собор") Маргарита наодинці зі своєю бідною. У цьому розділі закохані розлучені, вони залишені на власні сумні переживання й тривожні роздуми. Характер стривоженості відбивається у стрімких *контрастних* змінах декорацій: грот – кімната – вулиця біля колодязя – затишний куток із розп'яттям у фортечному мурі – душний собор.

У "Ф-1" поету не вдалося втілити "пафос торжества" – четверту з названих нами ідейно-емоційних домінант в музичній драматургії. Сам поет, аналізуючи античну скульптурну групу "Ніоба та її діти", писав, що фінал трагедії мусить знаменувати "повне підкорення трагічного положення вищим ідеям: достоїнству, величчю, красі, самовладанню" [2: 88]. Проте, оголене страждання Гретхен, яка втратила здоровий глузд, засмучувало його, оскільки не відповідало нормам його естетики. Ось чому, на нашу думку, Гете не наважився включити трагічну розв'язку "Пра-Фауста" в надрукований у 1790 р. "Фрагмент". Але цим самим поет залишив для себе можливість у майбутньому завершити твір відповідно до естетики грецького катарсису як гармонійного просвітлення [2: 398] і втілити у фіналі *пафос торжества*.

Театральність створюється у "Фаусті" також за рахунок масових сцен. Масові сцени в театральній п'єсі стали можливі лише після того, як публіці було заборонено займати місця на сцені. Першим це зробив Вольтер. Проте природа театральності припускає зображення людської маси не обов'язково через скупчення великої кількості людей. Так, у Шекспіра батальні сцени зображаються по-театральному лаконічно, як фехтування одної-двох пар воїнів по черзі, а в "Гамлеті" прохід війська Фортінбраса зовсім не потребував появи на сцені одночасно всієї маси статистів. І лише в музично-драматичній виставі, зокрема в опері чи в ораторії, маса (хор) потрібна для створення специфічного художнього ефекту й не може бути замінена її окремими представниками. Саме така особливість використання масовки у "Фаусті" пов'язана із загальним синтетичним театральним стилем твору. А всі особливості стилю "Фауста", включаючи предметно-тілесну пластику, контрастність чергування сцен і наявність галасливої масовки, обумовлені тим, що перед нами *містеріальне* дійство. Містерія апелює до всіх органів чуття і впливає театралью, тобто через образи чуттєво-конкретні. Діючим об'єктом стає чуттєво представлена матерія в її активному русі, схвильованості, пожвавленні, звучанні. Закон містеріального дійства – руйнація всього одноманітного й монотонного, коли все втягується в єдиний спільний рух, і вся пульсуюча маса рухається до торжества духу у фіналі. Перемога духу заздалегідь заявляє про себе, отже, ця напередвизначеність надає всьому дійству особливого характеру радісної загальної співучасті й комічного пожвавлення, а форма переливається через край, через усі сценічні обмеження. Такий самий характер масовості, що знаходиться в стані веселого збудження, ще притаманний хіба що лише карнавалу.

Гете у "Фаусті" включає в тектонічний рух різноманітні маси. Це людська маса (маскарад, гуляння, видовища, бучні розваги, баталії, фізичні роботи), міфологічне життя (шабаш нечистої сили, свята божеств природи), світ живої природи (комахи та інші вигадливі створіння), світ духів (ангели, душі праведників). Це

також і природа (гори, води, світила, стихійні сили). Все це підкоряється закону не "наростання сюжету", а "наростання зовнішніх форм, що спираються на багатоманітний зміст" [2: 349].

Перша "масова" сцена у "Ф-1" – "За міською брамою", що зображує вільне гуляння юрби городян у пасхальний ранок. Тут репліки підмайстрів, школярів, дівчат, міщан, пісні старця-лірника й солдатів створюють примхливу мозаїку пустотливого, сумного, бадьоро-маршового, серйозного та інших настроїв, а в цілому – радісного *пожвавлення*. Все це бадьоре пасхальне різноголосся в сцені контрастно передує елегічно забарвленим монологам Фауста, які утворюють психологічну кульмінацію цілого. Вся сцена свідчить про те, як Гете реалізує свій програмний принцип – уникати монотонності й давати "веселе й сумне вперемішку, однак те і те має поставати не у крайньому вияві, а у вигляді амальгами" [2: 283]. Сцена є також типовим прикладом того, як Гете через посередництво масової сцени навмисно руйнує чітку діахронічну послідовність подій.

У наступній масовій сцені "Ф-1" – "Авербахів склеп у Лейпцигу" – соковиті побутові барви в дусі голландського живопису XVII ст. комічно поєднуються з фантастичною "чортівнею". Відразу ж після неї поет подає гротескно-фантастичну сцену "Відьмина кухня", де Фауста омолоджують. Ця сцена також являє собою "веселу, безтурботну сатиричну драму" і передує контрастній їй за характером сцені "Вечір", де домінують сентиментально піднесений монолог закоханого Фауста й наївно зворушлива пісенька Маргарити, що характеризує непохитний душевний спокій дівчини.

Двом названим комічно пожвавленим масовим сценам у першій половині "Ф-1" симетрично, за принципом арки, відповідають дві близькі за характером сцени в другій половині, що передують спільній трагічній розв'язці: це "Вальпуржина ніч", де зображується шабаш відьом на горі Брокен, та "інтермедія" "Сон Вальпуржиної ночі, або Золоте весілля Оберона й Тітанії". Принцип контрастної динаміки дотриманий також у "Вальпуржиній ночі": нестриманий розгул нечистої сили передує тут серйозному повороту подій (Фауст бачить мовчазний привид, у якому впізнає Маргариту, і його веселість умить щезає).

Ми бачимо, що Гете реалізує в масових сценах такі важливі принципи театральності, як контраст і взаємопереходи настроїв.

Скажемо ще кілька слів про інтермедію "Сон Вальпуржиної ночі", що була обумовлена особливими естетичними міркуваннями Гете. Поет посилається на практику постановок триактних п'єс К. Гольдоні, де "між діями блискуче проходили цілком завершені двохактні комічні опери, причому опери і сама комедія не мали нічого спільного між собою ні щодо форми, ні щодо змісту", і, незважаючи на це, публіка сприймала їх "з величезною насолодою" [2: 349]. Посилався Гете і на практику "парабаси" в стародавній афінській комедії.

Звертає на себе увагу ще одне естетичне міркування Гете. Розглядаючи послідовний розвиток подій у драматичному творі у вигляді трьох компонентів, а саме – експозиції із зав'язкою, розвитку і розв'язки, поет цілком схвалює поширену "в італійців" практику розділення цих частин самостійними вставними сценами, в результаті чого замість трилогії виходила пенталогія.

"Ф-2" рясніше насичений масовими сценами. Це пояснюється тим, що якщо в 1-шій частині поет лише доопрацьовував раніше написаний текст, в якому спочатку не було передбачено місця для масових сцен, то 2-га частина з самого початку створювалася як симбіоз масових і монологічних сцен. Помітні ще й такі відмінності між частинами: у масових сценах "Ф-1" ми відчуваємо орієнтацію на ляльковий бароковий театр, у "Ф-2" – скоріше на пізню барокову оперу (і ораторію) Глюка і Генделя. У "Ф-2" Гете звертається до, здавалося б, класицистичного принципу поділу драматичного твору на п'ять дій. Проте саме змістове наповнення дій, зокрема характер масових сцен і вся атмосфера комічного пожвавлення, примушують забути про класицизм.

Перша дія дає зав'язку всієї історії кохання до Гелени, їй передує, в дусі головного тектонічного принципу Гете, комічно пожвавлений "пролог", масштабна масова сцена маскараду в палаці Цісаря. Друга дія присвячена світу грецької міфології й витримана в плані *комічно* веселого пожвавлення (зустріч різних персонажів низової міфології) й *піднесено* радісного пожвавлення (сцена морського свята). Четверта дія розкриває улюблену в XVII і XVIII століттях батальну тему з усіма героїчними й натуралістичними барвами війни; вона витримана в плані героїчного та комічно веселого пожвавлення. Тут театральність підсилюється за рахунок зображення явищ природи – моря, містичного місячного сяйва, а потім яскравої заграви над водами (2-га дія), водоспадів і камнепадів (4-та дія).

Спостереження над масовими сценами показують, що всі вони будуються за певною спільною схемою. Спочатку перед нами проходить низка персонажів "масовки"; їхні розгорнуті репліки витримано в дусі барокової "самопрезентації" героя. Поступово наростає сценічне *пожвавлення*, що досягається акцентуванням численності, розмаїття та *контрасту* юрби. Пожвавлення завжди передається через демонстрацію наочних об'єктів, через розгорнуту стихію *предметності* й дублюється наростанням *звуків, шумових ефектів та загального руху*. Все це яскраво видно на прикладі сцени маскараду, найбільшої сцени першої дії "Ф-2". Спочатку в супроводі ніжних звуків мандоліни з'являються гарненькі майстрині штучних квітів; потім "під акомпанемент теорб" – садівники з різними плодами, за ними рибалки, птахолови, дроворуби і, нарешті, "п'янички", які виконують свої грубуваті куплети. У цей галас непомітно влітаються голоси "поетів різних напрямків". Потім з'являється нова група гостей: античні маски, алегорії й разом з ними загадкова четвірка коней із хлопцем-візником та поважним їздцем. Третя група: Пан спускається "на долину з гір" в оточенні фавнів, сатирів, гномів, велетнів та інших персонажів, що складають його почет; з розщелини в скелі б'є золотий вогонь, який незабаром охоплює всю залу разом із гостями, і на цьому веселощі припиняються.

Як бачимо, вся масова сцена поділена на кілька епізодів, кожний із яких розвивається за принципом *динамічного наростання*. У кожному епізоді поживалення збільшується, а всі епізоди мають, до того ж, спільну динаміку, яка приводить до *кульмінації*, а в цьому випадку – до пожежі.

Прийоми театральності в "Фаусті" не лише синтезували найважливіші досягнення двох славетних століть беззаперечного панування театру в естетичній культурі Європи XVII і XVIII-го століть, а й багато в чому визначили напрям театральньо-сценічних пошуків доби романтизму і наступних епох.

СПИСОК ВИКОРСИТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. Гете Й. В. Фауст / Переклад М. Лукаша. Передмова Б. Шалагінова. – Харків: Фоліо, 2003. – 526 с.
2. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Москва: Худож. лит. – Т. 10. – С. 88-398.
3. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – Москва; Ленинград: Academia, 1934.– 347с.
4. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств: Исследование. – Москва: Музыка, 1977. – С. 403-404.
5. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Москва: Худож. лит. – Т. 7. – С. 242.

Матеріал надійшов до редакції 20.11.2006 р.

Шалагинов Б.Б. Драматургические приёмы создания театральности в "Фаусте" И.В. Гете.

В статье даётся определение театральности как драматургического принципа в драмах, а также в поэзии и в прозе Гете. Раскрываются в "Фаусте" такие приёмы театральности, как предметно-зрелищная деталь, музыкально-стилевой контраст, массовые сцены, а также работа над ремарками в произведении как путь к созданию театральности.

Shalaghinov B.B. The dramaturgical principles of the theatrics creation in "Faust" of J. W. Goethe.

The definition of theatrics as a dramaturgical principle in dramas as well as in poetry and prose of J.W. Goethe is given in the article. Such methods of the theatricality as object-vision detal, the music-style contrast and the mass scenes are exposed in "Faust". The work at stage direction in the text as the way to theatrics creation are studied as well.