

Борис ШАЛАГИНОВ
ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ СОЗДАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ
В «ФАУСТЕ» И. В. ГЁТЕ

1.

Важным приёмом в творчестве И. В. Гёте является театральность, которую мы понимаем как использование зрительных и слуховых элементов в качестве активных чувственных компонентов образа, представленного в состоянии активного психологического и физического движения. При этом смысловое нагнетание и кульминация выражаются не только средствами сюжета, но и через эмоционально окрашенную «игру» предметно-зрелищно-слухового ряда. Таким образом, решающая роль в создании театральности принадлежит *детали* — звуко-музыкально-шумовой, цвето-световой, пластично-предметной, контрастному чередованию разнохарактерных эпизодов, активному движению человеческого тела и целых человеческих масс.

Театральность присуща не только драматическим произведениям (яркие примеры здесь — «Гёц фон Берлихинген, «Эгмонт» и, понятно, «Фауст»...), но и стихотворениям поэта, например, балладам («Лесной царь», «Ученик дьявола» и другим, представляющим собой своеобразные маленькие сценки), медитативной лирике («Ночная песнь странника», где горный пейзаж представлен в виде лаконичной «театральной декорации», а движение — через «акценты отсутствия»), в стихотворениях «Западно-восточного дивана» с их экзотическим зрительно-предметным рядом, с яркими психологическими образами-масками Хатема и Зулейки, контрастным расположением стихов и др. Эти стихотворения привлекают наше внимание при сравнении с лирикой Шиллера, в которой господствует скорее драматизм (на основе *возвышенного* в кантовском понимании), нежели театральность, а деталь выводится не как предмет самодовлеющей пластической игры (как у Гёте), а скорее как моральный символ. К примеру, по-разному проявляют себя «неодушевлённые» предметы в балладах Шиллера «Перчатка» и Гёте «Ученик чародея» (ведра с водой!).

Важной представляется нам роль театральности и в прозе Гёте, где она становится предметным центром выражения чувств героя. В «Страданиях юного Вертера» мы ощущаем широкие возможности обыгрывания «театральной детали», и кажется, что на этих страницах лаконичный прозаический текст начинает тяготеть к сценической предметности, а время повествовательное превращается в более ёмкое — театральное. Так, мысли Вертера прикованы к розовым бантам, украшавшим платье Шарлотты в день их знакомства, и он умоляет девушку подарить их ему. Он хранит синий фрак, в котором когда-то танцевал с Лоттой, а когда тот износился, заказывает точно такой же; в своей предсмертной записке он завещает похоронить его в этом фраке и положить в гроб розовые банты. У Вертера есть свои любимые деревья и обычная беседка, где он любит или просто мечтать; ему дороги ворота, через которые он когда-то покинул родной город. Подобные предметы обычно ценят театральные декораторы как путь к раскрытию характера действия.

В зрелой прозе театральность становится одним из важнейших признаков организации сюжета. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» Гёте даже даёт подробное описание представления шекспировского «Гамлета», которое является интересной лабораторией для постижения принципов театральности писателя.

Уникальной является «Сказка» из «Рассказов немецких беженцев», где господствует исключительно пантомимическое начало. Это тот случай, где действие строится лишь на приёмах *театральности*, а *драматичность* отсутствует совсем. Поэта увлекает игра с самоценной деталью, он извлекает из неё все возможные театральные эффекты — зрелищные, слуховые, световые и цветовые, и во всём чувствуется пластичность живого тела или неодушевлённого предмета. Сравнение этого произведения со знаменитой сказкой Клингсора из «Генриха фон Офтердингена» Новалиса показывает, что у поэта-романтика преобладает всё же не самоценная пластика, не театральность, а поэтическая символика, которая сводит практически до минимума, а иногда и совсем уничтожает живую пластику образа.

Парадоксально, но именно театральность является тем обстоятельством, которое порой затрудняет современному читателю путь к Гёте, очевидно, в силу того, что принципы театральности всё же меняются в каждую эпоху. Немало произведений Гёте пользуются репутацией «устаревших», среди них и главное произведение поэта — «Фауст». Удивительно, но первой части «Фауста» нередко отдают предпочтение перед второй именно за то, что Гёте старался тщательно изгонять из своих произведений — за «романность», «книжное» содержание. Не замечают, что поэт насытил первую часть «Фауста» и — ещё больше вторую — театральностью.

2.

Рассмотрим принципы создания театральности сначала в «Фаусте-1» («Ф-1»). Особенности драматургической формы первой части свидетельствует о том, что юный поэт воспринял сюжет о мятежном чернокнижнике как *театральный*, причём через специфику кукольного представления. Ведущую роль играет здесь театально-сценическая деталь.

Принципы кукольного представления проявляются в частности в том, что практически в каждой сцене должен быть свой *предметно-зрелищный центр*, призванный приковывать внимание зрителя. Именно вокруг такого центра выстраивается разговорный план, может разворачиваться сценическая импровизация или применяться музыкально-зрелищные эффекты, продолжительность которых в барочном театре могла зависеть от реакции публики. Укажем на соответствующие эпизоды «Прафауста», который ближе стоит к барочному кукольному представлению; но значительная их часть вошла также в текст «Ф-1».

В сцене «Ночь» это зрелищно-эффектное *появление* Духа земли; а позже, очевидно, в центре внимания зрителя должен был оказаться гротескно большой и нелепый на голове Мефистофеля *парик* доктора (ремарка: «Мефистофель в спальном халате и большом парике») [1: 16]. В сцене «Погреб Ауэрбаха в Лейпциге» имеется целый ряд таких центров: сопровождавшееся соответствующими мимикой и жестикующей *звучание* песен (их количество в реальном кукольном представлении могло быть и больше); «магические»

действия Фауста с *вином*, текущим прямо из стола, и с *носами* присутствующих. Зрелищно эффектным был эпизод с *пожаром*, которым завершается вся сцена.

Только с точки зрения театральности можно объяснить введение в «Прафаусте» на правах отдельной сцены совсем крохотного эпизода «Деревенская дорога» — всего четыре строчки, не считая ремарки ещё на две строчки. В сценическом исполнении она могла быть довольно объёмной, поскольку в её центре оказывается *распятие*, мимо которого Мефистофель стремится как можно скорей прошмыгнуть. В кукольных представлениях и мистериях популярными были сцены, где дьявол начинал комически корчиться и дёргаться от заклинаний, крестного знамения и прочих христианских символов (эта сцена была автором из «Ф-1» изъята).

В сцене «Вечер» в центре внимания оказывается *шкатулка* с украшениями, тут же обыгрывается большое кожаное *кресло* — предмет сентиментального восторга Фауста («Ты кресло дедов, патриарший трон!») [2].

Характерно, что, едва войдя в свою комнатку, Маргарита, прежде всего, открывает окно: «Как в спальне тяжело дышать! (*Отворяет окно*)!». Можно представить себе гротескную сцену минутой раньше, когда Мефистофель дышит серным дымом или чем-то подобным в девичьей комнатке, так поразившей Фауста аккуратностью и чистотой! Эпизод, когда Маргарита примеряет украшения, мог быть чрезвычайно эффектным для зрителя: шкатулка могла казаться просто бездонной, когда из неё одно за другим доставали драгоценности! А их характер мог быть просто фантастическим, если учесть реплику Мефистофеля в конце предыдущей сцены: «Здесь много старых кладов близ церквей./ Взгляну я, все ль они ещё сохранны».

В сцене «На аллее» также есть своеобразный «центр»: Мефистофель кривляется и разговаривает то женским, то мужским *голосом*, смешно передразнивая то богомольную мать Маргариты, отнесшую шкатулку в церковь, то корыстолюбивого попа. В сцене «Сад» центром было фарсовое *ухаживание* Мефистофеля за легковёрной солдаткой Мартой. Гадание Маргариты на *астре* стало прекрасной сценической находкой и создавало

условия для импровизации. В сцене «Комната Гретхен» главным смысловым предметом становится *прялка*. В сцене «Сад Марты» важный предмет — *флакончик* со снотворным для матери Маргариты. В сцене «У колодца», где подруги обсуждают судьбу соблазнённых девушек, мог обыгрываться *колодец* как эротический символ. В сцене «На городском валу» важный центр — *скульптура*, изваяние скорбящей Божией матери, перед которым молится Гретхен. Живописную экспрессивность короткой, но зрелищно выразительной сцены «Ночь в поле», когда Фауст и Мефистофель верхом на вороных конях проносятся мимо виселицы, иллюстраторы оценили сразу — вспомним хотя бы рисунок Э. Делакруа! Богатые возможности для сценического воплощения даёт и последняя сцена «Ф-1» — «Тюрьма», где среди предметных центров выступают *цепи*.

Приведённые примеры свидетельствуют о целиком чувственном, зрительном, предметном мышлении автора «Фауста», о его глубоком понимании условности и зрелищности народного представления. Они показывают, какими выразительными средствами пользовалось народное искусство, представляя сюжет на «трансцендентальную» тему.

Сравнение «Ф-1» с «Прафаустом» позволяет сделать интересные наблюдения о том, как постепенно вырабатывались принципы театральности в этом произведении. Особенно показательны авторские ремарки. Как правило, в «Прафаусте» они имеют нормативно-сценический характер и конкретно раскрывают мизансцену: «Вагнер (*уходит*)»; «Мефистофель (*про себя*)»; «Мефистофель (*громко*)»; «Фрош (*поёт*)» и т. д.

Однако иногда юный автор стремится дать в ремарках психологическую характеристику сцены или раскрыть психологическое состояние персонажа в духе повествовательного стиля. Вот некоторые ремарки в сцене «Ночь»: «Фауст *раздражённо* (*unwillig*) листает книгу»; «Фауст *раздражённо* оборачивается» (когда входит Вагнер). Эти примеры показывают, как юный Гёте старался усилить драматургический эффект явно не театральными средствами.

Приведём ещё несколько примеров. В сцене «Погреб Ауэрбаха...» некоторые ремарки передают не обязательные для сценической театральности детали, например: «Они вынимают затычки, и *каждому* в стакан течёт *заказанное* вино»; «Все *взрываются хохотом*». В сцене «Вечер» ремарки передают не обязательную для сцены мотивировку: «Она открывает шкаф, *чтобы повесить в него свою одежду*, и видит шкатулку». В сцене «Беседка в саду» — снова не свойственный для ремарок «психологизм»: «Маргарита *вбегает с замирающим сердцем*, прячется за дверями» и т. д. В окончательном варианте произведения ремарка звучит так: «Маргарита вбегает».

Особенно много экспрессивно-повествовательных ремарок, не театральных по своему характеру, было в сцене «Тюрьма». Вот самые характерные: «*Страстно обнимает её за шею*» (в окончательном варианте эта ремарка была снята); «Снимает с неё, *бесчувственной*, цепи». Тут, очевидно, уместно привести примеры того, как иногда переводчики этого текста в некоторых случаях лишь усиливают нежелательный «романичный» элемент в противовес театральному. Так, приведённое нами выше место (Er schliesst über ihre Betäubung die Armkette auf) А. Аникст переводит: «*Воспользовавшись её бессилием*, он открывает замок цепи» [3: 168]. Ремарку в сцене «Ночь» «unruhig» Б. Пастернак переводит так: «*Фауст без сна* сидит в кресле...»); М. Лукаш переводит на украинский язык корректней: «*Фауст сидит неспокійно* в кріслі...» («*Фауст сидит беспокойно в кресле*»), используя характеристику, которую можно представить в *действии*.

Наконец, следующий пример показывает, как в ходе доработки произведения ремарка из чисто режиссёрского приёма превращается в драматургический тем, что вводится в ткань самого действия, то есть в диалог. Вот как звучала ремарка в финальной сцене «Прафауста»: «*Фауст дрожит, шатается, берёт себя в руки* и открывает замок, *он слышит, как звенят цепи и шуршит солома*» [3: 167]. В окончательном варианте автор перерабатывает свою ремарку к словам Фауста, входящего в тюрьму, и — насколько же театральней всё стало! — «**ФАУСТ** (*отворяя дверь*). Она и не подозревает, что

любимый внимает (ей), слышит, как звенят цепи и шуршит солома» (подстрочник).

3.

Ещё одним важным принципом театральности было для творца «Фауста» контрастное чередование разнохарактерных эпизодов.

Для Гёте как директора Веймарского придворного театра критериями выбора пьесы были как раз её жанрово-стилевая неоднородность и сюжетно-эмоциональное разнообразие, наличие музыкально-слуховых, свето- и цвето-зрительных и предметно-зрелищных контрастов [4: 99-102]. Он объяснял, что главное в пьесе — не нарастание сюжета, а нарастание внешних форм, опирающихся на многостороннее содержание» [5:349]. Поэтому, хотя Гёте-режиссёр и ставит пьесы жанрово «розненованого» характера, но обязательно считает необходимыми и такие вещи, «которые напоминают зрителю, что на театре всё — игра...» [5: 283].

Для Гёте было настолько важным соединение разнородных жанровых элементов, что даже трагедию древних греков он рассматривал как цикл из четырёх *разнохарактерных* пьес, первая из которых «должна быть величавой, захватывающей всего человека; вторая – подкупать и услаждать умы, слух и чувства красотой хоров и песнопений, третья – приводить в восторг и восхищение внешней обстановкой, ее великолепием и бурным подъемом действия (...); последняя (то есть сатирическая драма — *Б. Ш.*) могла быть сколько угодно исполненной веселья, бодрости и смелости [5: 349]. По его мнению, логика сюжетного развития у греков уступала место *контрастам* формы. «Нас отнюдь не удивляет отсутствие достаточно ясной последовательности во многих греческих тетралогиях, — писал он... — Народу нет дела до строгой (сюжетной — *Б. Ш.*) последовательности» [5: 348]. В драмах Эсхила, Софокла, Шекспира, Кальдерона, Гольдони, Шиллера и др. самым продуктивным он считал именно принцип *контрастного* расположения частей, что полностью отвечает принципам театральности. Однако этот принцип наталкивает нас на чисто музыкальные аналогии.

В эпоху Гёте театр не мыслили вне музыки. Работая над окончательным вариантом «Фауста», Гёте усилил музыкальную наполненность произведения: ввёл в него хоровые партии духов, ангелов, эльфов, хороводы потусторонних сил. Практически каждая сцена «Фауста-2» звучит в сопровождении реальной (то есть указанной в ремарках) или «внутренней» (воображаемой читателем) музыки. Музыкальные намерения автора, хоть и не везде отражённые в виде ремарок, раскрываются перед нами в его разговоре с П. П. Эккерманом о «Елене» (третьем акте «Фауста-2»), которую поэт представлял себе в оперном звучании [6: 29.01.1827]. Поэт считал, что лишь великий Моцарт, если бы был жив [7], смог бы написать музыку к его Фаусту. «Музыка должна бы быть здесь такого же характера, как в “Дон Жуане”»; она «местами» должна содержать в себе «отталкивающее, отвратительное, страшное» [6: 12.XI.1829]. Но поэт не просто предусматривал музыкальное сопровождение к «Фаусту». Известно, что контраст является одним из главнейших принципов музыкального развития. Таким образом, в шедевре Гёте театральность создаётся также за счёт *музыкальности*, которая выступает как самостоятельный приём.

В XVII-XVIII вв. ещё сохранялись черты явного генетического типологического родства между оперой, произведением кантатно-ораториального жанра и инструментальным концертом [8]. В частности, внутреннее развитие опуса было подчинено требованиям музыкального контраста, и это касалось, как мы сейчас увидим, в значительной мере музыкально-драматического представления.

В частности, такие жанры, как протестантская кантата и пассион утверждали в сознании слушателя наявность обязательных «музыкальных настроений», под которые «подвёрстывали» текст пения. В соответствии с понятиями распространённой тогда «теории аффектов», в музыке и на сцене стремились акцентировать, как мы убеждены, прежде всего четыре идейно-эмоциональные доминанты. Во-первых, это *комическая оживлённость* — «каприччиозность», «буффонность», — связанная с такими образами средневековой мистерии, как мир inferнального гротеска и вообще всей

низовой повседневности. Во-вторых, это *драматический пафос*, передающий высшее напряжение духа в борьбе с инфернальными силами. Далее — это *пасторальный пафос*, передающий красоту высшей благодати, покоя и внутренней гармонии в качестве высшего идеала гуманности, образ Мадонны, высшего милосердия и любви. Наконец, это *пафос торжества*, знаменующий победу духа [9].

Ориентацию на такую контрастную смену музыкально-зрелищных, темпо-пространственных форм можно заметить в английской ренессансной драме (Шекспир, Марлоу); в значительной мере она отвечала сценическим принципам барочной драмы в Испании и в Италии. И уже отсюда, по утверждению Т. Н. Ливановой, перешли в практику австро-немецкого театра «типические музыкальные образы: героика, пасторальная идиллия, скорбная жалоба, жанр, буффонада и т. д.» [10: 403-404]. Наиболее ярко синтез храмовой ораториальности и светской сценичности предстаёт в операх Г. Ф. Генделя. И в драматическом театре идеальным считали представление, в котором не просто звучала музыка, но и последовательно воплощались указанные нами выше доминанты.

Работая над «Фаустом», Гёте, на наш взгляд, как раз и старался воплотить синтез четырёх вышеназванных доминант и «нейтрализовать» чисто повествовательную — «литературную», «романическую» — линию. Он вводит эпизоды, которые разбивают единую событийную линию сюжета и вносят разнообразие в суровую диахроническую последовательность. Возникает впечатление, что его главная задача — «борьба» с сюжетом. Так, он резко «тормозит» *действие* в первых четырёх сценах «Ф-1» за счёт углубления мотива «договора» и усиливает комическую стихию во всей первой части, что выполняет такую же функцию «сдерживания». Гёте создаёт также чисто сценический, зрительный, пластический, слуховой противовес сюжетно-смысловым доминантам. Словом, он учёл уроки Шекспировского «Гамлета»; там ведь, по его мысли, «разнообразие жизни» предстаёт как перенасыщенность содержательными, повествовательными элементами сюжета [11: 242]. Но характер сюжетной полноты у Гёте имеет особенный характер.

Если в шекспировской трагедии дополнительные эпизоды и мотивы образуют, по словам Гёте, «большой роман», то в «Фаусте» сюжетную основу поэт не расширяет за счёт дополнительных событий, а *углубляет* за счёт чисто театральной предметно-живописно-звуковой «фактуры» при сохранении чётко выраженного «общего плана». Отмеченная фактура играет такую же роль, что и контрастно разнообразные архитектурные части и украшения собора — при доминировании архитектурной доминанты целого, что и состязание солистов-виртуозов в барочном концерто-гроссо — при сохранении ведущей музыкальной темы; что и вариации органа, сопровождающего пение прихожан — на мелодию известного хорала; что и причудливый жанрово-живописный фон на картинах раннего барокко — при безусловном преобладании сакрального сюжета.

Итак, сохраняя доминирующую линию сюжета, поэт стремится в «Ф-1» к «нарастанию внешних форм», а также к усилению контрастной жанрово-стилевой окрашенности традиционных сюжетных узлов.

В частности, мы можем выделить в сюжете «Ф-1» следующие сюжетно-тематические узлы. Первый — острая внутренняя коллизия Фауста, приводящая к заключению договора с Мефистофелем; второй — счастливое развитие и кульминация отношений между Фаустом и Маргаритой; третий — нарастание внутренней тревоги влюблённых, объективное усложнение их положения; четвёртый — трагическая развязка.

Если в народной легенде эпизод, связанный с заключением договора, раскрывался в плане «комического оживления» («буффонады»), в результате чего учёный-чернокнижник предстал в травестийном свете, то у Гёте преобладают *драматические* тона, а сам Фауст предстаёт в виде мятежного героя-страстотерпца. Возникшая некоторая диспропорция раздела не противоречит законам кантатно-ораториального жанра того времени, в частности монументальному драматично-сосредоточенному вступлению [12]. Мрачный колорит всего раздела усиливался за счёт сценической «внешней обстановки»: перед нами тесная готическая комната, чуть освещённая тусклым светильником; каменные стены и свод свидетельствуют о духовной

скованности, несвободе героя. Лишь появление Мефистофеля вносит в действие «буффонное» начало.

Следующий раздел мы можем назвать, в соответствии с эстетикой драмы-оратории, *пасторальным* («пасторальная идиллия»). Тут раскрываются любовные отношения Фауста и Маргариты. Действие переносится под открытое небо; преобладают сцены природы (сад); большинство сцен — ночью, но это уже не гнетущий мрак готического кабинета, символ несвободы, а романтическая, пронизанная лунным светом «святая, невыразимая, таинственная ночь» (Новалис) — верный союзник любовных чувств. Душа Фауста исполнена внутреннего покоя и гармонии в союзе с Маргаритой. Вместе с тем «пасторальность» контрастно оттеняется «буффонным» поведением Мефистофеля, торопящего развитие страсти доктора.

Третий раздел выражает настроение тревоги, постепенно овладевающей влюблёнными; он создаёт жанрово-стилевой контраст с идиллическим настроением предыдущих «любовных» сцен и с «буффонадой» Мефистофеля. Происходит (словами самого Гёте) «бурное развитие событий» в характере тревожного *скерцо* (если воспользоваться музыкальным термином). Сначала, в сцене «Лесная пещера», доминирует «монолог сомнений» главного героя, который до того бездумно покорился пылкой страсти, теперь же старается понять свои новые переживания. После этого мы видим Гретхен, переживающую неведомое ей доселе душевное смятение («Комната Гретхен»), а в следующей сцене — «Сад Марты» угадывающую в Мефистофеле угрозу своему счастью. В сценах «У колодца», «На городском валу», «Ночь», «Собор» Маргарита изображена наедине со своей бедой... В этом разделе влюблённые разлучены, они предоставлены собственным грустным переживаниям и тревожным размышлениям, обжигающей рефлексии. Характер тревоги отражается в стремительной *контрастной* смене декораций: грот — комната — улица возле колодца — уютный уголок с распятием в крепостной стене — душный собор.

В «Ф-1» поэту не удалось воплотить «пафос торжества» — четвёртую из названных нами идейно-эмоциональных доминант в музыкальной драматургии.

Сам Гёте, анализируя античную скульптуру «Ниоба и её дети», писал, что финал трагедии должен знаменовать «полнейшую субординацию трагического положения высшим идеям: достоинству, величию, красоте, сдержанному поведению» [5: 88]. Однако оголённое страдание Гретхен, утратившей рассудок, не отвечало нормам его эстетики. Вот почему Гёте, по нашему мнению, не решился перенести трагическую развязку «Прафауста» в напечатанный в 1890 г. «Фрагмент» [13]. Но этим самым поэт оставил для себя возможность в будущем завершить произведение в соответствии с эстетикой греческого катарсиса как гармонического просветления [14] и воплотить в финале *пафос торжества* духа человеческого (5 акт, сцена «Горные ущелья, лес, скалы, пустыня»).

4.

Театральность создаётся в «Фаусте» также за счёт массовых сцен. Массовые сцены стали возможны в театре лишь после того, как в эпоху Вольтера публике было запрещено занимать места на сцене. Однако природа театральности в принципе допускает изображение человеческой массы не обязательно через скопление большого количества людей. Так, у Шекспира батальные сцены изображаются лаконично в виде фехтования одной-двух пар воинов по очереди, а в «Гамлете» проход войска Фортинбраса совсем не требовал появления на сцене сразу всей массы статистов. И лишь в музыкально-драматическом представлении, в частности в опере или в оратории, масса (хор) необходима для создания специфического художественного эффекта (полноты и объёмности звучания) и не может быть заменена отдельными исполнителями. Именно такая особенность использования массовки в «Фаусте» связана с общим синтетическим стилем произведения. А все особенности стиля, включая предметно-телесную пластику, контрастность чередования сцен и наличие шумной массовки, обусловлены тем, что перед нами *мистерияльное* действие [15: 138-204]. Мистерия апеллирует ко всем органам чувств и воздействует театрально, то есть через образы конкретно-чувственные. Действующим объектом становится чувственно представленная материя в её активном движении, взволнованности, оживлённости, звучании. Эстетический закон

мистериального действия — разрушение всего однообразного и монотонного, когда всё втягивается в одно общее движение, и вся эта пульсирующая масса движется к торжеству духа в финале. Победа духа заранее заявляет о себе, таким образом, предопределённость придаёт всему действию характер радостного всеобщего соучастия и комической оживлённости, а форма переливается через край, через все сценические ограничения. Такой же характер массовости, такое же состояние весёлого возбуждения присущи ещё разве что только карнавалу.

Гёте включает в тектоническое движение разнообразные массы. Это человеческая масса (маскарад, гуляния, зрелища, шумные развлечения; баталии; физические работы), мифологическая жизнь (шабаш нечистой силы, празднества божеств природы), мир живой природы (звери, насекомые и прочие причудливые создания), мир духов (ангелы, души праведников), масштабные явления природы (горы, воды, светила, стихийные силы). Всё это покоряется закону не «нарастания сюжета», а «нарастания внешних форм, опирающихся на многостороннее содержание...» [5: 349].

Первая массовая сцена в «Ф-1» — «У ворот» изображает привольное гуляние горожан в пасхальное утро. Тут реплики подмастерьев, школяров, девушек, мещан, песни нищего и солдат создают причудливую мозаику озорного, грустного, бодро-маршевого, серьёзного и других настроений, а в целом радостной *оживлённости*. Вся эта бодрая пасхальная разноголосица контрастно предшествует элегично окрашенным монологам Фауста, которые создают психологическую кульминацию всей сцены, к которой можно применить термин Т. Н. Ливановой «единовременный контраст» [16: 23; 31]. Вся сцена показывает, как Гёте реализует свой программный принцип — избегать монотонности и давать «веселое и печальное вперемешку; однако же и то, и другое должно быть тут не в крайнем своем проявлении, а в виде амальгамы» [5: 283]. Эта же сцена является типичным примером того, как Гёте посредством массовой сцены специально разрушает прямолинейную диахроническую последовательность событий.

В следующей массовой сцене «Ф-1» — «Погреб Ауэрбаха...» — сочные бытовые краски в духе голландской живописи XVII в. комично соединяются с фантастической «чертовщиной». Сразу же после неё поэт предлагает зрителю гротескно-фантастическую «Кухню ведьмы», где Фауст омолаживается. Эта сцена с участием «зверей» также представляет собой «веселую, беспечную сатирическую драму» [5: 349] и предшествует контрастной ей по характеру сцене «Вечер», в которой доминируют сентиментально возвышенный монолог влюблённого героя и наивно трогательная песенка Гретхен, характеризующая невозмутимый душевный покой девушки.

Трём названным комически оживлённым массовым сценам в первой половине «Ф-1» симметрично, по принципу арки, отвечают две аналогичные по характеру сцены во второй половине, предшествующие общей трагической развязке: это «Вальпургиева ночь» и «интермедия» «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании». В первой из них также выдержан принцип контрастной динамики, поскольку разгул нечистой силы предшествует здесь серьёзному повороту событий: Фауст узнаёт в «тени одинокой» Маргариту, и его весёлость мгновенно улетучивается.

Мы видим, что Гёте реализует в массовых сценах такие важные принципы театральности, как контраст и взаимопереходы настроений. Скажем ещё несколько слов об интермедии «Сон в Вальпургиеву ночь...», которая, несмотря на известную «инородность» по отношению к целому, была обусловлена особыми эстетическими соображениями автора. Гёте ссылается на практику постановок трёхактных пьес К. Гольдони, в которых «между действиями блистательно проходили вполне законченные двухактные комические оперы, (причём) между операми и комедией не было *ничего общего* (выделено нами — *Б. Ш.*) ни по содержанию, ни по форме», и тем не менее публика внимала им «с величайшим наслаждением» [5: 349]. Это суждение дополняется следующим, из которого видно, какое важное значение Гёте придавал принципу жанрово-стилевого смешения [4: 97-102]. Рассматривая последовательное развитие событий в драматическом произведении в виде трёх компонентов, а именно — экспозиции с завязкой, развития и развязки, поэт

полностью принимает распространённую «у итальянцев» практику разделения этих частей самостоятельными вставными сценами, в результате чего «вместо трилогии выходила пенталогия»: «В промежутках между тремя актами были исполнены два балета, по своему характеру не имевшие ничего общего ни с друг другом, ни тем более с оперой; первый из них – героический, второй носил комедийный характер и давал возможность прыгунам и гимнастам показать свою ловкость и умение» [5: 350]. В плане этих размышлений вопрос о сюжетной «инородности» «интермедии» снимается сам собой и переносится в плоскость жанровой эстетики [17].

«Фауст-2» («Ф-2») ещё обильней насыщен массовыми сценами. Это объясняется тем, что, если в «Ф-1» поэт лишь дорабатывал ранее написанный текст, в котором сначала не было предусмотрено место для массовых сцен, то «Ф-2» с самого начала создавался как синтез массовых и монологических сцен. Заметны ещё и такие отличия между частями: в массовых сценах «Ф-1» мы чувствуем ориентацию на кукольный барочный театр, в «Ф-2» — скорее на позднюю барочную оперу и ораторию (Генделя, Глюка, Моцарта и др.). В «Ф-2» Гёте обращается, казалось бы, к классицистическому разделению произведения на 5 актов. Однако сама содержательная конкретика актов, в частности, характер массовых сцен и вся атмосфера комической оживлённости, пестрота и контрастность внутреннего действия, то есть принципы *театральности*, заставляют забыть о «классицизме».

Первый акт даёт завязку всей истории любви Фауста и Елены. Ей предшествует, в духе главного тектонического принципа Гёте, своего рода комически [18] оживлённый «пролог» — масштабная массовая сцена маскарада во дворце Императора. Второй акт посвящён миру греческой мифологии и выдержан в плане *буфонно* весёлой оживлённости (встреча разных персонажей низовой мифологии) и *возвышенно* радостной оживлённости (сцена морского празднества). Четвёртый акт раскрывает любимую в XVII-XVIII вв. батальную тему со всеми героическими и натуралистическими красками войны; он выдержан в плане *героической* и *комической* весёлой оживлённости. В этих актах театральность усиливается за счёт изображения явлений природы —

насыщенного красками и звуками восхода солнца (1 акт), моря, лунного сияния, а потом чудесного свечения моря (2 акт), водопадов и камнепадов (4 акт).

Наблюдения над сценами с массовым участием людей показывают, что все они строятся по одному схожему принципу. Сначала перед нами проходит ряд персонажей «массовки»; их развёрнутые реплики выдержаны в духе барочной «саморепрезентации» героя. Постепенно нарастает сценическое оживление, которое достигается акцентированием численности, разнообразия и *контраста* толпы. Оживление всегда передаётся через демонстрацию наглядных объектов, через развёрнутую стихию *предметности* и дублируется нарастанием разного рода живых звуков, шумовых эффектов и *всеобщего движения*, приводящих к смысловой кульминации. Всё это можно проследить на примере сцены маскарада, самой большой сцены 1 акта в «Ф-2».

Сначала в сопровождении нежных звуков мандолины появляются юные продавщицы искусственных цветов, потом «под аккомпанемент теорб» — садовники с разными плодами, за ними «рыбаки и птицеловы с сетями, удочками и ветками», затем — «грубо и развязно» — дровосеки, которых сменяют «нескладно-придуркуватые» полишинели, и, наконец, «Пьяный», исполняющий свои грубоватые куплеты. В это, как мы видим, всё нарастающее оживление начинают незаметно вплетаться голоса «поэтов разных направлений», когда, наконец, «в давке соискателей никто не даёт друг другу говорить». Затем появляется новая — вторая — группа гостей, более шумная и громоздкая по характеру движения и занимаемому на сцене пространству: античные маски, аллегории и вместе с ними — загадочный четверик коней с мальчиком-возницей и важным седоком! Наконец, третья группа, определяющая апофеоз всей оживлённости: Пан спускается с гор «в долины Гарца» в окружении многочисленной свиты — фавнов, сатиров, гномов, великанов и прочих персонажей; из расщелины в скале бьёт золотой огонь, который охватывает весь зал вместе с гостями, и на этом веселье прекращается [19].

Как мы видим, вся массовая сцена делится на несколько эпизодов, каждый из которых развивается по принципу *динамического нарастания*. При том, что

в каждом эпизоде оживление усиливается, все эпизоды имеют общую динамику, которая приводит к *кульминации* — в данном случае, к пожару.

Приёмы театральности в «Фаусте» не только синтезировали важнейшие достижения двух столетий безграничного господства театра в эстетической культуре Европы — XVII и XVIII-го, — но и во многом определили направление театрально-сценических поисков эпохи романтизма и последующих эпох.

Примечания

1. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість.— Харків: Ранок, 2003 (287 с.). См. тут подробней о парике Мефистофеля в «Прафаусте».

2. «Фауст» И. В. Гете, кроме оговорённых случаев, цитируется в переводе Бориса Пастернака.

3. Аникст А. А. Гете и Фауст. От замысла к свершению. — Москва: Книга, 1983 (Судьбы книг) (271 с.).

4. Шалагінов Б. Б. Естетика Гете: Дослідження.— Київ: Вежа, 2002 (150 с.).

5. Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Т. 10 (Об искусстве и литературе). — Москва: Худ. лит., 1980 (511 с.).

6. Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. — Москва; Ленинград: Academia, 1934 (967 с.).

7. Даты жизни В. А. Моцарта: 1756-1791.

8. Конен В. Ж. Театр и симфония: роль оперы в формировании классической симфонии. — Москва: Музыка, 1968 (351 с.).

9. Сама мысль об идейно-эмоциональной классификации музыкальных мотивов (музыкального темообразования) впервые была разработана применительно к музыкальному языку И. С. Баха А. Швейцером (Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах. / Пер. с нем. Я. С. Друскина; ред. и послесловие М. С. Друскина. — М.: Музыка, 1965; 725 с.), рассмотрена в связи с «готической вертикалью» и барочным контрастом И. И. Иоффе (Иоффе И. И. Мистерия и опера: Немецкое искусство XVII-XVIII вв.).— Ленинград: Гос. Муз. НИИ, 1937; 236 с.), применена в виде принципа «единовременного контраста» к пониманию музыкальной драматургии И. С. Баха и развита в идею

контрастности музыкального цикла, а также театрального спектакля Т. Н. Ливановой (Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1946; 232 с.; особенно с. 44 и сл.).

10. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств: Исследование. — Москва: Музыка, 1977 (528 с.).

11. Гете И. В. Собр. соч.... — Т. 7.— Москва: ХЛ, 1978 (526 с.). Здесь (в «Годах учения Вильгельма Мейстера») мы читаем о «Гамлете»: «Смуты в Норвегии, война з молодым Фортинбрасом, посольство к старику дяде, улаженная распря, поход молодого Фортинбраса в Польшу и его возвращение в конце (...), отъезд Лаэрта во Францию и возвращение в конце трагедии (...), ссылка Гамлета в Англию, пленение его морскими разбойниками (...) — всех этих обстоятельств и событий хватило бы на объёмистый роман, но единству трагедии, в особенности когда у героя нет плана действий, они наносят большой ущерб» (пер. Н. Касаткиной).

12. Пожалуй, это общая особенность, присущая искусству XVIII века. Н. А. Римский-Корсаков, характеризуя «Страсти по Матфею» Й. С. Баха, заметил, что «одна из отличительных особенностей склада музыки композиторов той эпохи заключалась в том, что они умели как-то особенно длинно и долго чувствовать одно и то же, и в этом (одном) настроении держаться без ослабления, нередко весьма продолжительное время». — Цит. по: Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1946.— С. 10.

13. Последняя сцена «Фрагмента» — «Собор».

14. «Под катарсисом он (Аристотель. — Б. Ш.) понимает именно эту умиротворяющую завершенность (выделено нами — Б. Ш.), которая требуется от любого вида драматического искусства, да и от всех, в сущности, поэтических произведений». — Гете И. В. Собр. соч.... — Т. 10.— С. 398.

15. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. — Київ: Вежа, 2002 (279 с.).

16. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия Баха и её исторические связи. — Москва; Ленинград: Музгиз, 1946 (232 с.).

17. Обращаем внимание на аналогичное построение поэтического цикла «Западно-восточный диван», где ближе к концу помещена «Книга притчей», перекликающаяся своим сатирическим содержанием с «Интермедией» в «Ф-1» и с поэтическими «Ксениями».

18. О комическом в «Фаусте» см. в нашей работе «“Фауст” Й. В. Гёте: Мистерия. Миф. Утопия», с. 100-125 («Мистериальный полистилизм в “Фаусте”» и «Комическое в “Фаусте”»).

19. Да позволено будет автору статьи предложить в качестве близкой эстетической аналогии этой сцены «Болеро» М. Равеля, где воплощены столь близкие Гёте принципы поочерёдной тембровой репрезентации (инструментов), контраста, тематического варьирования и динамического нарастания, а в целом и целом — театральности.