

Миленка Г. Д.

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ І ЇЇ РОЛЬ У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРУ НІМЕЧЧИНИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ТЕОРЕТИЧНОЇ СПАДЩИНИ Г. Е. ЛЕССІНГА І Й. В. ГЕТЕ)

У статті розглянуто погляди Лессінга і Гете на роль національної традиції у становленні німецького професійного театру. Стаття побудована на матеріалі дискусії між Й. Х. Готшедом і Г. Е. Лессінгом, що розгорнулася навколо фігури традиційного комічного персонажа.

Ключові слова: національна традиція, французький класицизм, Гансвурст, Арлекін, професійний театр, Лессінг, Гете, Готшед.

Ствердження просвітницьких ідей у німецькому мистецтві відбувалося у складних умовах політичної роздробленості і відсутності єдиного культурного центру. На відміну від інших європейських країн (зокрема Англії, Франції, Іспанії), у Німеччині до середини XVIII ст. власної національної драми не було, а створення загальнонаціонального театру в силу об'єктивних причин взагалі було неможливим.

Театральне життя Німеччини на межі XVII–XVIII ст. обмежувалося виставами придворних театрів, спектаклями італійських, французьких і англійських гастролерів та імпровізованими видовищами народних труп. Унаслідок пуританської революції найбільш чисельно були представлені гастрольні вистави англійських комедіантів, широка й успішна діяльність яких пояснюється відсутністю професійного театру у Німеччині. Саме через їхню гастрольну діяльність німецький глядач міг ознайомитися з постановками Шекспіра, Кіда, Марло, Гріна, пізніше Мессенджера, Бомонта і Флетчера. Але особливу увагу привертала так звані криваві трагедії. Розуміючи комунікативну непродуктивність вистав, що йшли «чужою» мовою, англійські постановники навмисно вдавалися до переробок текстів англійських драм і їх вульгаризації. Нагромадження зовнішніх ефектів, відвертих пристрастей і експресивності в декламації було найбільш «привабливою» прикметою англійських вистав.

Успіх подібних вистав породив у Німеччині театральний жанр, характерний для репертуару німецьких мандрівних акторів, котрий пізніше дістав назву «головних державних дійств» і проіснував аж до доби буржуазного Просвітництва XVIII ст. «Головні державні дійства» згодом у Німеччині набули статусу офіційних вистав. Складні та незграбні за формою і порожні та підкреслено величаві за змістом, вони були рад-

ше імітацією театрального процесу, однак компенсувати відсутність німецького професійного театру через свою мистецьку штучність і творчу вторинність не могли. В цей період з'являється навіть коло авторів, що спеціалізувалися на написанні подібних п'єс. Історія зберегла для сучасників декілька імен творців численних сценаріїв офіційних вистав: це – магістр Віттенберзького університету і журналіст Й. Г. Лудовічі (дати життя невідомі), якого називали Шекспіром німецьких «головних державних дійств» [3, с. 138], і Д. К. фон Лоенштейн (1635–1683). За словами дослідника західноєвропейської літератури XX ст. Ф. Шіллера, Лоенштейн у своїх «головних державних дійствах» із метою досягнення величавості і більшого ефекту змальовував грандіозні картини битв, воєнних парадів, імператорського церемоніалу, смолоскипових ходів тощо. У сценічному варіанті такого пишного дійства «людина перетворювалася на придаток до декорації, на важіль, за допомогою якого приводилася у рух механіка театральних ефектів» [6, с. 152].

Натомість численні сценарії «головних державних дійств» Й. Г. Лудовічі у 1720-х роках «мали великий успіх», а Лессінг, знайомий із його рукописною спадщиною, «цінував його театральну майстерність» [3, с. 398]. Однак майстерність Й. Г. Лудовічі була радше винятком на загальному фоні псевдогероїчних дійств, що окупували німецьку сцену кінця XVII – початку XVIII ст., оскільки Лессінг у «Листах про новітню німецьку літературу», узагальнюючи театральний досвід Німеччини цього періоду, називає ці дійства такими, що «сповнені дурниць, пихатості, бруду і грубих жартів» [3, с. 245].

Уже у столітті XIX Й. В. Гете писав: «...уболюючи щодо відсутності у нас хорошого театру, не припиняю думати, чи не можна ефективно втрутитися у справу німецької сцени. Плачевний

її стан у другій половині минулого століття достатньо відомий...» [2, с. 478].

Згодом саме творчими зусиллями трьох геніальних титанів німецького Просвітництва Лессінга, Гете і Шіллера німецький театр, не втрачаючи національної самоідентифікації, вийде на загальноєвропейський рівень високого професіоналізму.

Картина театрального простору Німеччини буде не повною, якщо обмежитись лише згадуванням офіційних вистав. Левову частку видовищ для демократичного глядача становили комічні імпровізації, як італійських і англійських гастролерів, так і німецьких театральних труп. З метою посилення комунікативного впливу на глядацьку аудиторію іноземні постановники почали залучати до участі у виставах німецьких акторів на ролі комічних потішників для звеселення публіки під час антрактів – щоб «потішати глядачів імпровізаційною буфонадою їхньою рідною мовою» [3, с. 326].

Зрозуміло, що подібна місія надавала неабиякий простір для буфонних прийомів і імпровізації, а головне для широкого використання національної традиції німецького гумору.

Поширення у цей період набуває і німецький ляльковий театр, традиція якого сягає середніх віків, а також вистави бродячих німецьких комедіантів, що продовжували традицію масничних вистав XVI ст. Особливо популярною у масового глядача була фігура Гансвурста – недолугого простака, породженого фантазією німецького народу. Зважаючи на популярність чужоземних імпровізованих видовищ, в яких функції блазня-потішника виконував Арлекін, згодом і німецькі постановники почали використовувати у власних комічних виставах цей більш «невимушений і граціозний» [2, с. 479] блазнівський персонаж.

Але належний рівень сценічного виконання комічних вистав підтримувався лише завдяки енергії їхніх організаторів і талановитих акторів. Невипадково вже у XIX ст. Гете у своїй книзі «Поезія і правда», маючи на увазі досвід популярних театральних труп, писав: «Успіх театру ґрунтується не на достоїнствах п'єси, а на особистості актора. Перш за все це, вочевидь, стосувалося тих п'єс, що частково імпровізувалися, де все залежало від почуття гумору і таланту комічного актора. Сюжет таких п'єс неодмінно мав бути запозиченим із простонародного життя і відповідати звичаям публіки, перед котрою грають» [2, с. 478]. Серед таких акторів були Франц Шух (1716–1763) – антрепренер і видатний майстер комічної імпровізації, відомий як виконавець ролі Арлекіна; німецький актор-підприємець Йосиф Страницький (1676–1726), який мав величезний успіх саме у ролі Гансвурста, надаючи

цій «комічній персоні» місцеві і реалістичні риси простуватого і разом з тим від природи кмітливого зальцбургського селянина [3, с. 329]. Своєю інтерпретацією ролі Гансвурста, в якій він виходив і у «Фаусті», Страницький неабияк вплинув на сценічну практику південнонімецьких театральних труп. Один із найвидатніших акторів німецької сцени Ф.-Л. Шредер (1744–1816), пройшовши школу мандрівних комедіантів та лялькарів, також уперше заявив про себе як блискучий імпровізатор у ролі Гансвурста-Арлекіна. Реформатор німецького сценічного мистецтва Кароліна Нейбер розпочала і, після спільних театральних експериментів з Готшедом, завершила театральну кар'єру постановками популярних п'єс «старого» репертуару, де головними персонажами були Гансвурст і Арлекін. Це лише найвідоміші імена, хоча театральних труп із подібним репертуаром у Німеччині було багато. І традиційні буфонні персонажі у їхніх виставах посідали стабільне місце. Натомість художній рівень більшості вистав, за свідченням сучасників, був дуже далеким від мистецької якості.

Хоча «героїчні державні дієства» і набули статусу офіційних та стали популярними у всіх землях Німеччини балаганними видовищами, необхідність професіоналізації німецької сцени була очевидною. Сама ідеологія Просвітництва вимагала від театру модернізації, оскільки поширення розумних ідей і нової моральної програми ставало викликом цієї доби. Вся теоретична і драматургічна діяльність Лессінга, Гете, Шіллера буде присвячена втіленню цих ідей, а згодом саме вони і стануть фундаторами заснування у Німеччині національного професійного театру.

Одним із перших, хто завзято взявся за професіоналізацію німецької сцени, став Й. Х. Готшед (1700–1766). Його зусилля були спрямовані на оновлення репертуару німецької сцени. Ідея професіоналізації, що саме по собі є схвальним, настільки захопила Готшеда, що він, керуючись загальними ранньопросвітницькими закличками до раціонально-упорядкованих систем, обрав зразком для наслідування в галузі театру «найжорсткішу» – французький Класицизм. Це своєю чергою визначило вектор його боротьби проти офіційних дійств і, що небезпечніше, проти старовинного німецького театру. Готшед узявся за переклади і постановки п'єс П. Корнеля, Ж. Расіна та ін. і швидко заповнив німецьку сцену «правильним» репертуаром. Образи шляхетних героїв і морально-повчальні сентенції з подачі Готшеда ставали правилом і для німецької сцени. Зрозуміло, що такий погляд на перспективи розвитку німецького театру виключав наявність будь-яких ознак імпро-

візаційної буфонади і персонажів – «неотесаних» комічних образів.

Прищеплення німецькому театру класицистських правил зумовило як стиль перекладу французької драматургії, так і написання оригінальних п'єс. Одним із перекладачів «правильної» драматургії була Луїза Готшед. Їй належить переклад «прекрасної», за визначенням Лессінга, комедії Ф. Графіні (1694–1758) «Сенія», який «судилося потрапити для перекладу до рук Готшеди» [4, с. 78]. У своїй рецензії на постановку п'єси Графіні Лессінг писав: «будь-яка хоч трохи тонка думка, перефразована мовою здорового глузду, будь-який вислів, сповнений почуттів, був розкладений на мертві складові логічні частини. У багатьох місцях до цього додається противний тон церемонності; умовна шанобливість у зверненнях становить у край неприємний контраст із виливами схвильованої душі» [4, с. 79].

«Контроверзи Лессінга» [2, с. 277] були спрямовані і на мистецьку якість оригінальної творчості Луїзи Готшед. Рецензуючи виставу Гамбурзького театру, що була поставлена за її п'єсою «Домашня французенка, або Гувернантка», Лессінг дає їй таку характеристику: «"Гувернантка" – навіть менше, ніж ніщо, оскільки вона не лише погано написана, холодна і нежиттєва, але крім того, груба, неприємна, і надзвичайно образлива для почуттів. Я не в силах зрозуміти, як може писати такі речі дама» [4, с. 100]. Лессінг з іронією підбиває підсумок «новій» драматургії, яка пропагувалася як зразок для німецької сцени: «Ця комедія – одна з тих шести оригінальних п'єс, котрими у 1744 році за допомогою повивального мистецтва Готшеди збагатилася Німеччина» [4, с. 100]. Готшед у своїй боротьбі за «офранцузення» німецької драматургії категорично виступив проти літератури для простолюду разом з іншими пережитками національної старовини, середньовічного «неуцтва, марновірства і художнього варварства» [3, с. 353]. Тим самим він своєю театральною реформою уводив німецький театр на шлях «умовності і шкільної риторики» [5, с. 38].

Концепцію модернізації німецької сцени Готшед виклав у трактаті «Критична поетика», який завдяки його однодумцям набув поширення у мистецьких колах першої половини XVIII ст. Навіть Гете, згадуючи перші кроки становлення професійного німецького театру, зазначав: «нас частували "Критичною поетикою" Готшеди; вона містила чимало слушного і повчального, в ній давався історичний огляд усіх родів поезії, а також ішлося про ритм і різні його ходи». Проте він не міг не відзначити раціональної однобокості поглядів Готшеди, який повністю відкидав роль творчої особистості у мистецькій практиці.

Аналізуючи далі діяльність Готшеди, Гете, продовжуючи свою думку, зазначає, що для «поетичного таланту» у теорії Готшеди не було місця, «проте розлого говорилося про те, що поет повинен володіти багатьма знаннями, бути ученим, мати гарний смак і інше і інше» [2, с. 220]. З неприхованою іронією Гете надає оцінку Готшеду як поету і драматургу: «Водяниста поезія Готшеди, наче біблійний потоп, затопила у той час весь німецький світ і вже підступала до вершин найвищих гір...» [2, с. 214].

Вочевидь, буфонада і комічні імпровізації блазнів Гансвурста, традиційного німецького персонажа, і Арлекіна, який органічно «вписався» у німецькі сценічні імпровізації, на думку Готшеди, ставали ганьбою сценічної практики Німеччини, попри те, що їхня популярність наприкінці XVII – у першій половині XVIII століть була надзвичайною. Зрозуміло, що, прагнучи прищепити німецькій сцені французькі правила, він не міг дозволити Гансвурстам і Арлекінам «псувати» реалізацію проекту «правильного» німецького театру. Тому Готшед та інші прибічники класицизму раннього німецького Просвітництва гнівно виступили проти мистецтва традиційних комічних персонажів, вимагаючи усунення Арлекіна з «благопристойної» німецької сцени. Але така критика не була конструктивною, не випадково Гете пізніше напише: «Оголошувати погане поганим – ось що становило всю сіль і навіть тріумф тодішньої критики ...» [2, с. 214].

Саме навколо фігури Арлекіна, котрий тоді був незмінним учасником усіх театральних видовищ, навіть найсерйозніших, у Німеччині розгорнеться справжня літературна і театральна боротьба. Але, коли йдеться про вигнання Арлекіна з німецької сцени, необхідно враховувати, що його ім'я використовувалося як збірний, узагальнений образ, оскільки за певною модою у Німеччині, внаслідок гастролей італійських театральних труп, називали всіх комічних простаків німецької сцени арлекінами. Привертає увагу і той факт, що анонси, повідомлення і рецензії на вистави XVIII ст. у рівному співвідношенні сповіщають про задіяність у тій чи тій виставі Гансвурста або Арлекіна. Якщо проаналізувати лише анонси вистави про доктора Фауста, що наведені у єдиному повному зібранні цієї інформації у книзі «Легенди про доктора Фауста» (укл. В. М. Жирмунський), можна побачити, що до 1738 року у розігруванні сюжету про доктора Фауста, який був введений в обіг ще з часів середньовіччя, ні Гансвурст, ні Арлекін не згадуються. Але, починаючи з 1738 р., Гансвурст постійно супроводжує Фауста у його магічних діях. Фігура ж Арлекіна вперше з'являється у гамбурзькому повідомленні 1749 р. про пантомі-

му «Арлекін і Фауст». З того часу у Німеччині Гансвурст і Арлекін стають по черзі учасниками театральних видовищ, залежно від уподобань авторів-постановників. З'явившись на німецькій сцені, Арлекін по суті виконував усі функції Гансвурста. Щоб зрозуміти змістовну сутність «випадів» проти Арлекіна, необхідно враховувати і те, що всі удари, що «посипалися» на його голову, так само стосувалися і суто німецького персонажа Гансвурста.

На захист Арлекіна першим висловився Г. Е. Лессінг, ставши, по суті, його персональним адвокатом. Він піддав нищівній критиці Готшеда як педантичного прибічника французького класицизму, який відкидав не лише традиційні німецькі імпровізації, а й «неправильну» драматургію В. Шекспіра. Гостре перо Лессінга не лише визначило різко негативне ставлення до Готшеда молодших сучасників (в тому числі і Гете), а й оцінку його пізнішими істориками німецької літератури і театру [2, с. 678].

Але, на думку М. М. Бахтіна, «за вузьким питанням про Арлекіна стояла ширша і принципова проблема допустимості у мистецтві явищ, що не відповідали вимогам естетики прекрасного і піднесеного...» [1, с. 43]. Бахтін тут посиляється на працю Юстуса Мозера (1720–1794) «Арлекін, або Захист гротескно-комічного» (1761 р.), у якій підкреслюється, що Арлекін – «це частка особливого світу, куди входять і Колумбіна, і Капітан, і Доктор, і ін., тобто світу комедії дель арте. Світ цей має цілісність, особливу естетичну закономірність і свій особливий критерій досконалості, що не підкоряється класицистській естетиці прекрасного і піднесеного» [1, с. 43]. Лессінг вельми позитивно оцінив статтю Мозера, зазначивши, що в цій праці Арлекін «весело» і «грунтовно» захищав свої права перед обличчям критики [4, с. 72]. Він підтримав заклик Мозера щодо відновлення у правах Арлекіна як носія комедійно-гротескового елементу у комедії, однак не поділяв його наміру «відвести гротескним образом» лише «бокову кімнату у храм мистецтва» [4, с. 414].

У статті Ю. Мозера прозвучали і закиди проти Лессінга, який начебто виступив проти гротеску на сцені, при цьому тираду щодо таких заперечень він вкладав в уста Арлекіна [4, с. 414]. Пізніше, у своїй «Гамбурзькій драматургії», відповідаючи на звинувачення Мозера, Лессінг напише, що «не може пригадати, щоб колись робив ті заперечення Арлекіну, котрі вкладає йому в уста Мозер, або навіть обдумував їх» [4, с. 72]. І тут само підкреслює, що він завжди виступав «адвокатом Арлекіна».

Продовжуючи аналіз дискусії навколо образу блазня, Лессінг зазначає, що всі зусилля Готшеда «вигнати» його зі сцени виявилися фікцією.

Навіть підтримка популярної актриси Кароліни Нейбер, яка на певному етапі охоче впроваджувала ідеї Готшеда у власній трупі, не допомогли остаточно «викреслити» буфонних персонажів із репертуару німецької сцени. «З тих пір як Нейберша, – пише Лессінг, – під покровительством його величності пана Готшеда, публічно вигнала Арлекіна зі своєї сцени, всі німецькі театри, котрі хотіли вважатися такими, що діють за правилами, зробили вигляд, що приєдналися до цієї опали. Я говорю – зробили вигляд. Тому що власне вони відмінили лише різнокольорову куртку і назву ролі, але блазня залишили. Сама Нейберша грала безліч п'єс, в котрих Арлекін був головною особою. Але Арлекін у неї називався Генсхен і був одягнений у все біле, а не різнокольорове. Насправді, велика перемога витонченого смаку!» [4, с. 71–72]. Неподоланість присутності традиційного персонажа на німецькій сцені Лессінг підтверджує прикладом постановки комедії П. Маріво (1688–1763) «Удавана довірливість», в якій також з'являвся Арлекін, «але у німецькому перекладі він перетворився на Петра» [4, с. 72].

Лессінг сподівався, що після смерті Нейберши і Готшеда Арлекіну знов буде повернуто традиційну куртку та ім'я. Однак прибічники готшедівської позиції не могли допустити повернення блазня на німецьку сцену, аргументуючи це тим, що це «нісенітниця – бачити щодня те саме обличчя у різних п'єсах» [4, с. 72]. Своєю чергою, «нісенітницею» Лессінг вважав і подібну аргументацію. Такому обмеженому погляду на роль традиційного персонажа у структурі комедії Лессінг протиставляє суто професійне обґрунтування і переносить рішення цього питання у галузь теорії драми, чим і знімає претензії прибічників Готшеда до фігури блазня. Він вважає, що на Арлекіна слід дивитися «не як на окрему особу, а як на тип» [4, с. 72]. Своє твердження він ілюструє прикладами комедій «Удавана довірливість» П. Маріво та «Тімон» і «Сокол» французького драматурга Луїса Франсуа де ла Древетієр де Л'Ісле (пом. 1756), які відводили Арлекіну найблисучіші ролі у своїх п'єсах [4, с. 414]. Лессінг стверджує, що в образі Арлекіна у зазначених комедіях втілені суттєво різні характери: «...як справжній Ганс на всіх вулицях – це різні Арлекіни; тип зазнає тисячі змін; той, що з'являється у “Тімоні”, не той, що у “Соколі”. Перший жив у Афінах, а останній у Франції. А оскільки у характерах їхніх є видатні споріднені риси, їм залишили одне й те саме ім'я» [4, с. 72].

Для підтвердження правомірності попереднього твердження Лессінг знаходить очевидну паралель в історії театру, зокрема доби античності. Чому ми повинні бути розумніші, «ніж

навіть були римляни і греки?», – запитує Лессінг [4, с. 72]. «Хіба їхній парасит був не те саме, що наш Арлекін? Хіба у нього теж не було свого особливого костюма, в котрому він переходив з однієї п'єси в іншу? Хіба у греків не було особливого роду драми, в котрій неодмінно мали виводитися на сцену сатири, чи підходили вони до сюжету п'єси, чи ні?». Останнім аргументом прибічників Готшеда було визнання Арлекіна «чужоземним створінням», на що Лессінг дуже дотепно відповів: «Я б бажав, щоб всі дурні у нас були іноземці!» [4, с. 72].

Таким чином, Гансвурст-Арлекін не втрачав свого історичного права з'являтися на театральних підмостках Німеччини.

На боці незамінного блазня виступив і Гете. Він не присвятив окремих досліджень стану німецького театру першої половини межі XVII–XVIII ст., але його думка щодо життєздатності і продуктивності народних традицій є вочевидь позитивною. Підкреслюючи популярність комічних персонажів їхньою близькістю до життєствердного народного світосприйняття, він пояснює «незмінний успіх» народних імпровізацій «нероздільністю з життям» [2, с. 478]. (На жаль, питання щодо впливу старовинних народних форм на творчість Гете і по сьогодні ще недостатньо вивчено.)

Незважаючи на те, що спроби «вигнати» Арлекіна з німецьких підмостків змусили його сховатися під прикриття різноманітних масок, Гете упродовж усього творчого життя звертався до народних блазнівських образів. Молодий Гете пройшов через захоплення вуличною масничною комікою Ганса Сакса [2, с. 271], результатом якого стали його так звані ганс-саксовські твори «Ярмарок в Пльондервейлерні», «Весілля Ганса Вурста» та «Ярмаркове представлення про патера Брей, брехливого пророка». До карнавальних персонажів імпровізаційної комедії повертався він і пізніше, представивши їх, зокрема, у «Подорожі до Італії» (особливо комічні діалоги масок). А очоливши придворний театр у Веймарі, де його обов'язком були постановки всіляких придворних святкувань з маскарадами, ходами, алегоріями і феєрверками, Гете з глибокою увагою вивчав традиційні народні театральні форми, намагаючись проникнути у зміст і значення окремих масок і символів. Частково це було втілено у сцені маскараду другої частини «Фауста» [2, с. 117].

У книзі мемуарів Гете «Поезія і правда» чітко простежується його інтерес до німецького народного театру. Він пише: «Я задумав написати за образом і подобою до старонімецьких балаганних лялькових комедій бешкетну штучку під назвою “Весілля Гансвурста”» [2, с. 695]. Попередньо намічаючи драматургічний план цієї

п'єси, він визначає і її сценографічне рішення. При цьому згідно із задумом Гете головним мав би бути не лише цікаво закручений сюжет, а насамперед відтворення балаганної атмосфери імпровізаційної комедії і той тип карнавальних персонажів, які становили душу народного вуличного видовища. Основною тональністю «Весілля Гансвурста» за Гете мав стати «невтримний розгул веселощів». При цьому великого значення Гете надавав і вибору імен для персонажів майбутньої п'єси, оскільки у карнавальній і імпровізаційній традиції персоналізація героя виявляла його типову сутність. Невипадковість появи таких типів, як Шахрай, Гнус, Маклот та подібних, Гете пояснював таким чином: «зухвала затія присвоїти всім дійовим особам прізвиська, які б усі склалися зі споконвічно німецьких лайливих слів, котрі відразу визначають сутність і взаємовідносини персонажів» [2, с. 606].

Комічний персонаж вуличних інтермедій приваблював Гете і раніше. Для звеселення своїх друзів і жартівливої розваги він створює імпровізований сюжет, в якому «... з'являється Арлекін з двома великими мішками» [2, с. 256]. Цей сюжет Гете написав як жартівливий пролог до п'єси «Медон» Клодіуса (немає відомостей), в якій для нього і його друзів надмірна «мудрість, великодушність і чесноти здавалися смішними...» [2, с. 256]. За гетевським сюжетом, Арлекін виходив із двома великими мішками, котрі ставив на просценіум, і після традиційного набору жартів розповідав глядачам про їхній зміст. Перший був «набитий благодіяннями, котрим гріш ціна», другий – «переконаннями, за котрими нічого не стоїть». Але алегорія «достоїнств» п'єси Клодіуса і сама ставала об'єктом алегоричного осмислення, оскільки і «благодіяння» і «переконання» опинялися «морально-естетичним піском», який актори мали кидати у глядача. Таке подвійне «перевертання» пересічного значення реальних речей було у руслі просвітницької ідеології. Тому не випадково найкориснішою порадою перед переглядом «Медона» для здоров'я глядача, яку «серйозним тоном» озвучував Арлекін, ставали його застереження – «закривати очі», щоб «морально-естетичний пісок» не завдав їм шкоди, оскільки він їхній «друг і бажає їм лише добра» [2, с. 256].

Вище зазначено, що у німецькій народній театральній традиції Гансвурст є постійним персонажем і традиційного німецького сюжету про доктора Фауста. І тут варто зауважити, що присутність Гансвурста була не просто комічною функцією подібних майданних видовищ. Він був обраний спонтанною фантазією організаторів цих дійств як «дублер» усіх дієвих проявів Фауста і повторював усі вчинки вченого-мага. Вже у XX столітті Артур Шопенгауер, висловлюючись

щодо «Системи морального вчення» Фіхте і порівнюючи її з філософією І. Канта, зазначає: «...як у старій німецькій ляльковій комедії до царя або іншого якогось героя завжди приєднували Гансвурста, котрий усе, що герой скаже або зробить, повторював потім на свій лад і з перебільшенням, так позаду великого Канта стоїть автор наукослів'я, точніше наукопустослів'я» [7, с. 184–185].

І все ж найважливішим у функціональному значенні образу Гансвурста-Арлекіна (особливо для розуміння здорового народного глузду) залишається те, що цей народний комічний персонаж простака спритно користується послугами Мефістофеля, але, на відміну від Фауста, не «закладає» за це свою душу. Внаслідок подібної розстановки взаємодій персонажів «нечиста сила» втрачає свою владу над глузуванням і хитруваннями здорового народного глузду.

Ще з кінця 60-х років XVIII ст. Гете, натхненний імпровізованими постановками народної легенди про доктора Фауста, вже задумав створення власної інтерпретації цього сюжету, зазначаючи пізніше, що образ легендарного чорнокнижника вже готовий був «відлитися у поетичну форму» [2, с. 347], оскільки «прославлена лялькова комедія... на всі лади звучала і дзвеніла в мені» [2, с. 348]. Так, пройшовши шлях від вуличних розваг німецьких комедіантів ще з часів середньовіччя, народний сюжет продовжує жи-

ти і сьогодні, завдячуючи його втіленню у найвидатнішому творі світової літератури і театру – драматичній поемі «Фауст» Гете. Національна традиція як відображення специфічних особливостей народного світосприйняття максимально повно ввібрала в себе ментальні й духовні орієнтири німецького народу. А спроба раціонального упорядкування німецької сцени і розрив з традицією продемонстрували свою нежиттєздатність. Штучні класицистські правила не змогли витіснити образів, породжених народною фантазією і реальним життям. Заклик до «наслідування французького Класицизму» виявився хибним і не зміг стати поштовхом для створення національного театру Німеччини. Його новий етап був визначений викликами XVIII століття, пов'язаними з вимогами «наслідування природи». І це було під силу лише Лессінгу і Гете, які не лише створили професійний національний театр Німеччини, а й визначили шлях його подальшого розвитку.

Той шлях у «наслідуванні природи», який проклали Лессінг і Гете, був орієнтований на відображення справжніх почуттів людини і її реакцій на довколишню реальність. Обстоювання національної традиції стало не просто маніфестом у боротьбі за «сценічні права» Гансвурста-Арлекіна, а закликом до відображення реального наповнення драматургічних образів вируючим духом життя.

Література

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
2. Гете И. В. Собр. соч. в 10 т. / И. В. Гете. – М. : Худ. лит., 1976. – Т. 3. – 510 с.
3. Легенда о докторе Фаусте. – 2-е изд. / Отв. ред. Н. А. Жирмунская ; прим. В. М. Жирмунского. – М. : Наука, 1978. – 423 с.
4. Лессинг Г. Э. Гамбургская драматургия / Г. Э. Лессинг. – М. : Худож. лит., 1935. – 455 с.
5. Фридендер Г. Лессинг. Очерк творчества / Г. Фридендер. – М. : Худож. лит., 1957. – 238 с.
6. Шиллер Ф. История западно-европейской литературы нового времени : в 2 т. / Ф. Шиллер. – М. : Худож. лит., 1935. – Т. 1. – 467 с.
7. Шопенгауэр А. Свобода воли и нравственность / А. Шопенгауэр. – М. : Республика, 1992. – 448 с.

G. Mylenka

NATIONAL TRADITIONAL AND IT'S ROLE IN CREATING OF PROFESSIONAL THEATRE IN GERMANY(BY THE MATERIALS OF THEORETICAL HERITAGE OF G. E. LESSING AND I. V. GETHE)

In this article we are looking at Lessing's and Gethe's view at role of national tradition in creating of German professional theatre. The article is built on the materials of discussion between J. H. Gotsched and G. E. Lessing, which began around the figure of traditional comical character.

Keywords: national tradition, French classism Ganswurst, harlequin, professional theatre, Lessing, Gethe, Gotsched.

Матеріал надійшов 05.06.2011