

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ДОМІНАНТА КУЛЬТУРИ МОДЕРНІЗМУ (ЗА ТРАГЕДИЄЮ ДЛЯ МЮЗИК-ХОЛУ МШЕЛЯ ДЕ ГЕЛЬДЕРОДА "СМЕРТЬ ДОКТОРА ФАУСТА")

У статті за специфікою типової драми-обробки розкрито синтетичний характер модерністського мистецтва і з'ясовано значення особистості митця в оновленні та актуалізації запозичених сюжетів. Розглянуто різні структурні типи інтеграції суміжних мистецтв.

Гуманізація навчального процесу в системі сучасної вищої освіти досягається не лише злагодженою роботою всіх підрозділів і ланок навчальних закладів, не лише високим рівнем демократизації системи управління, а, передусім, інноваційними методами навчання, адекватними рівню наукового та інформативно-технологічного прогресу.

Водночас, зміна векторів у стандартах та змісті освіти, обумовлена необхідністю підготовки спеціалістів нової формації – висококваліфікованих, здатних оволодіти й управляти новітньою технікою, – потребує раціонального розподілу зусиль і часу на вивчення (як аудиторне, так і самостійне) кожної навчальної дисципліни.

Одним із засобів раціоналізації навчального процесу є, на нашу думку, акумуляція знань студентів, яка найбільш ефективно досягається на інтегрованих заняттях, коли джерелами "блоку знань" стають не окремі навчальні дисципліни, а низка функціонально споріднених предметів або й суміжних циклів та курсів. Особистісний характер власного, надто індивідуального джерела засобів жанротворення де Гельдерод неодноразово обґрунтував вирішальним впливом життєвих обставин, зокрема у трагедії "Смерть доктора Фауста", що є завданням аналізу з урахуванням синтезу мистецтв.

З-поміж усіх навчальних дисциплін суспільно-гуманітарного циклу чи не найпотужніший інтеграційний потенціал має культурологія, яку образно можна назвати "філософією культури та мистецтва" (в широкому значенні цього поняття). Деякі вчені-культурологи основною функцією культурфілософії вважають те, що вона лише "досліджує специфіку становлення культури, її сутність і значення, а також особливості і закономірності культурно-історичного процесу", залишаючи поза увагою її роль у становленні та розвитку культури і культурології [1: 166]. Таке визначення поняття "Філософія культури", по суті, нічим не відрізняється від поняття "Теорія культури" [1: 153] та поняття "Культурологія" [1: 83]. На наш погляд, таке визначення можна і доцільно дещо уточнити й доповнити: філософія культури – це галузь філософії, що досліджує сутність і значення культури, особливості та закономірності культурно-історичного процесу й *позитивно впливає на розвиток культури та культурології*.

Чим можна аргументувати такий підхід до філософії культури?

По-перше, література, музика, живопис, архітектура, театр, кіно та інші види мистецтва відзначаються близьким за значенням поліфункціональним характером, який, природно, притаманний і культурології як науці. Основу функціональної моделі культурологічного циклу становлять такі функції:

- пізнавально-інформативна;
- комунікативно-організаційна;
- освітня;
- світоглядно-виховна;
- особистісно-регулятивна;
- суспільно-інтегративна та інші. (Див. докладніше: [2: 32-39].)

По-друге, близькими за сутністю є концептуальні засади літературно-мистецьких напрямів, шкіл і течій, які періодично приходять на зміну одна одній, оновлюючи таким чином усі види мистецтва – відповідно до соціальних потреб тієї чи іншої епохи. Бароко і класицизм, сентименталізм і романтизм, реалізм і модернізм (зі своїми відгалуженнями і складниками) тією чи іншою мірою позначилися на творчості митців різних часів і народів. Взаємозв'язки різних видів мистецтва, їх дифузійний характер простежуються як в ефективній творчій співпраці митців (особливо поетів і музикантів, письменників і художників, драматургів і діячів театру), так і в появі нових, оригінальних жанрів синтетичного мистецтва.

По-третє, філософія культури як наукова основа культурології разом з духовними та матеріальними її складниками в кожен історичну епоху визначає найвищі її істини й цінності. "За первісної доби це був культ магії і тотемізму, за доби античності – культ правди, добра і краси, за

* У цьому контексті вживання узагальнюючого, "об'єднуючого" терміна "мистецтво" доцільніше, ніж класифікаційного, множинного терміна "мистецтва".

Середньовіччя – культ фундаментальних світових релігій, за Відродження – культ природи та людського духу в їх гармонії та взаємопереплетенні, за Нового часу – культ людського розуму й освіти тощо" [2: 48].

Визначальною в культурології є її суспільно-інтегративна функція, оскільки вона найбільш активно проявляється на різних рівнях, різних стадіях художньої творчості.

У широкому плані, як зазначає А.П. Могильний, суспільно-інтегративна функція культури "здійснюється навіть на загальнопланетарному рівні, сприяючи усвідомленню людьми причетності до загальнолюдської спільноти та загальнолюдської культури" [2: 38].

Переконливим аргументом щодо цього твердження є існування у світовому мистецтві так званих "вічних" сюжетів, образів та мотивів, які упродовж історії залишаються планетарним надбанням, що використовується митцями різних епох у формі запозичень та літературних обробок, що не знижує національної собівартості та етнічної самобутності творів, у яких використано скарби невичерпного загальнолюдського джерела. [Див. докладніше: 4: 72].

Оскільки літературні обробки, що становлять безмежний масив світової культури, зайняли чільне місце і в літературі ХХ століття, яке пройшло під феноменом модернізму, ми розглянемо одну з драматичних обробок, маючи на меті наступне:

1. З'ясувати роль особистості митця у модерністському оновленні художніх творів.
2. Розкрити синтетичний характер модерністського мистецтва.

Напевне, "Смерть доктора Фауста" бельгійського драматурга Мішеля де Гельдерода – одне з найбільш переконливих свідчень вирішального впливу особистості автора драматичної обробки на шляхи її жанротворення. Трагедією для мюзик-холу вважав Гельдерод свою обробку фаустівської теми, створеної, за зізнанням автора, під глибоким впливом Гете. Та зразу ж з'ясуємо: не філософська глибина гетевської трагедії, не прагнення німецького драматурга загострити загальнолюдські онтологічні проблеми привабили Гельдерода. "Мене, – говорив драматург в одній із остендських бесід, – вразив його (Гете – О.Н.) "Фауст"... Цей твір скорив мене своїм поетичним почуттям, легкістю і природністю форми. Це саме вільний театр, який зневажає умовності." (Курсив мій – О.Н.) [3: 611].

Своє ж ставлення до філософських, наукових та соціальних проблем і відкриттів Гельдерод з'ясував досить відверто: "Я взагалі остерігаюся спеціальних робіт і тікаю від учених томів, як від чуми. Мені не знайомі ні філософи, ні соціологи, оскільки, на мою думку, драматург не повинен так уже багато знати. Театр – мистецтво в першу чергу інтуїтивне... Драматург повинен жити прозрінням, віддаючи інтелекту допоміжну роль..." (Курсив мій – О.Н.) [3: 609].

І якщо при цьому врахувати, що Гельдерод засвоїв основний урок великих драматургів Відродження – нехтувати правилами і писати за власним уподобанням, не пристосовуючись до поглядів аудиторії, – то виразно позначиться творча концепція вільного (наскільки це можливо в суспільстві) художника.

Гадаємо, що й прояви екзистенціалізму в обробках Гельдерода пояснюються особливостями обставин, у яких формувалась особистість драматурга. "В дитинстві, – згадував Гельдерод, – я був надто чутливий до всього, що відбувалося довкола, чутливим і спостережливим – можливо, тому мені й врізалось у пам'ять багато такого, чого інші діти просто не помітили б. Зовсім маленьким я зіткнувся і з убранством смерті, а потім, коли вчився, слухав проповіді і був уражений деякими церковними обрядами. Мені багато говорили про смерть, прокляття, спокуту, і від усього цього повинно ж було щось залишитись. Додайте до цього, що в молодості я любив розглядати гравюри, ходити в музеї, і ви зрозумієте те враження, яке справила на мене похмура пишність поховального обряду, гірке відчуття тлінності і те, що один з персонажів Метерлінка називає "смуток усього сущого" [3: 637-638].

Цілком зрозуміло, чому у вітчизняному літературознавстві тієї пори, коли особистість художника визначалася перш за все ідейністю його творів, Мішелю де Гельдероду було вготовано тавро анархіста, у творчості якого "дивовижно сплітаються різні форми модерністського мистецтва і традиції ярмаркового театру ляльок" [5: 123-124].

Адже до недавнього часу методологічні заборони, точніше, ідеологічні табу, по суті, гальмували розвиток теорії літератури і мистецтва, апіорі відкидаючи не лише нові напрями, що народжувались у "буржуазному мистецтві", а навіть термінологічні утворення, що відображали сучасні творчі процеси. Серед цього теоретичного "негативу" перебували й ті явища, без яких ніяк не обійтися при об'єктивному дослідженні творчості Гельдерода: експресіонізм, авангардизм, сюрреалізм, підсвідомість, психоаналіз тощо.

Проте історія переконує, що шляхи пошуків життєвої правди ніколи не були простими, однозначними. Дійсність у всі часи (а в ХХ столітті особливо) була суперечливою, сповненою не лише явних, але й прихованих соціальних конфліктів, і потребувала від художника (та й від дослідника), крім таланту, ще й неабиякої винахідливості (а нерідко й парадоксальності) у виборі засобів, за допомогою яких відкривається доступ до істини.

У творчості Мішеля де Гельдерода з найбільшою повнотою віддзеркалюється як винахідливість майстра, так і парадоксальність його творів, його думок і художніх прийомів. У душі драматурга пробуджували відгук лише ті мотиви, які відповідали його характеру, його настроям, його способу життя.

І хоч художник, по суті, розпочинав свій творчий шлях зі спроби створити експериментальний театр (щоправда, без усякої надії на постановку, на глядача), та лише на цій підставі його ще аж ніяк не можна віднести до категорії рафінованих модерністів – прихильників концепції духовного аристократизму і творчої елітарності. Сутність "модерністського" начала в драматургії Гельдерода можна зрозуміти з листа Томаса Манна, написаного одному зі своїх кореспондентів під час роботи над романом "Йосиф та його брати". Німецький письменник слушно зазначив: "Страждання і пригоди, що випали на долю європейського людства за останній час, викликали новий, особливої сили інтерес до проблеми самої людини, до її сутності, її місця в космосі, її минулого, її майбутнього, інтерес, який таким нагальним і всебічним ніколи раніше не був... У наявності, особливо, напевне, у нас в Німеччині, нова, натхненна цим інтересом антропологія, своєрідне пожвавлення в царині науки про стародавній світ, історію міфів та релігію, цікаві спроби проникнути у первісну давність людства... Фізіогноміка, характерологія, вивчення експресивних засобів оживились по-новому". (Курсив мій – О.Н.) [6: 471].

До речі, з цією думкою німецького письменника співзвучні й роздуми Гельдерода, який стверджував: "Адже найважливіше в театрі зовсім не сценічна техніка, не пошук нових звучань, небаченої жестикуляції чи ракурсу – а людина і людське. Основне – виразити людину свого часу, а через неї і людину всіх часів" [3: 614].

Навіть погоджуючись зі співвітчизниками Гельдерода, які, досліджуючи його творчість, звертали увагу на численні суперечності в його самоаналізі та самооцінках, не можна не відзначити, що своє творче кредо драматург окреслив відверто й однозначно. А втім, і особистість драматурга, який навіть для своїх сучасників був "невідомим, далеким і загадковим" [3: 581], доцільніше вивчати не за словами, а за діяннями його.

І якщо в творчості Гельдерода ми й зустрічаємо ноти песимізму та відчаю, страх перед прийдешнім, відчуття безутішної самотності і тугу за безнадійно втраченою вірою, то цей ембріональний симбіоз модерністського мистецтва свідчить не стільки про стійку декадентську концепцію драматурга, скільки про двоїстий, точніше сказати, нестійкий характер його світогляду, про суперечливий характер естетичних принципів митця. На цьому, власне, перш за все позначились особистісні риси Гельдерода, що сформувалися під впливом постійних фізичних і моральних страждань, які прирікали його на самотність у дитинстві і в юності та на літературне анахоретство у зрілі роки.

Несприйняття Гельдеродом модернізму як цілісної естетичної системи позначилось і на тому, що п'єси, на яких викарбувався "згубний вплив" експресіоністського кіно, автор рішуче переробляв, звільняючи їх "від маси випадкових деталей" і домагаючись довершеної цілісності.

У цьому зв'язку доречно, напевне, нагадати зізнання Гельдерода остендським співрозмовникам, що лише одна з його п'єс збереглась "у первісному вигляді, позаяк не було аж ніякої можливості її переробити, – це "Смерть доктора Фауста"... [3: 611].

Ця "трагедія для мюзик-холу, як я її охрестив, – говорив драматург, – була, очевидно, першим, якщо не найглибшим, то щонайменше послідовним втіленням французькою мовою принципів експресіонізму в театрі... Доводиться визнати, що це було і єдиною моєю заслугою, якщо не зважати на те, що я знову воскресив традиційний образ Фауста" [3: 613].

Проте характер своєї обробки, на наш погляд, Гельдерод визначив надто поверхово і суб'єктивно, коли стверджував: "Звісно, я дещо переінакшив німецьку фабулу – замість теми жалю за втраченим життям, жадоби оновлення і перемін я розкриваю трагедію особистості. Мій Фауст вдивлявся в себе, бажаючи зрозуміти, хто ж він такий насправді, в чому його дійсна сутність, адже до того він жив умовним і надуманим життям. Він вирішує нарешті поводитись як звичайнісінька людина, стоячи обома ногами на землі, а не лише дивлячись у стелю. У цьому й є початок його людської долі. Фауст шукає самого себе і врешті-решт дійсно знаходить, але вже дивлячись у вічі смерті" [3: 613-614].

Насправді ж "Смерть доктора Фауста" і за формою, і за змістом настільки далека від "німецької теми", що ми маємо всі підстави вважати її (як драматургічну обробку) літературною ремінісценцією модерністського напрямку.

Новаторство гелдеродівської "трагедії для мюзик-холу" проявляється у всьому: і в оригінальному сюжеті, і в композиційному вирішенні авторського задуму, і у втіленні авторської концепції буття, і в погляді на одвічну проблему: особистість і суспільне середовище – народ, колектив, натовп.

У трагедії "Смерть доктора Фауста" "пошуки себе" здійснює не лише Фауст, але й усі інші персонажі (та, напевне, й сам драматург), які як особистості "роздвоюються". Така двоїстість зображена в експресіоністській манері: роздвоюється час (століття XVI – і століття XX);

роздвоюється сцена (одна частина – для "представників" XVI століття, а друга – для персонажів XX століття); роздвоюється психіка натовпу, тобто людей, які не мають спільних ідеалів та твердих переконань. Уже в першій дії з лаконічною виразністю Гельдерод демонструє стадне шарахання натовпу від конформізму до нонконформізму: гасла "хай живе!" сприймаються так само стадно і сліпо, як і лозунги "геть!". Простежимо за цією сценою: "Пророк вривається в таверну з факелом у руках і з виттям бігає поміж столиками. Він зодягнений у грубу хламиду, невмитий і непричесаний. Здіймається гармидер. Відвідувачі в паніці зриваються з місць.

"Пророк. Лихо вам! Лихо! Завалиться великий Вавилон, спопелений небесним вогнем! Покайтесь! Кінець світу! Збудеться пророцтво! Кінець світу близький! Бійтеся гніву Божого! Сатана серед вас! Сатана серед вас!

Відвідувачі. Та заткнись ти!

- Геть його! Вишпурніть його!
- Хай живе кінець світу! Досить!
- Досить!

Пророк (з піною біля рота). Покайтесь, кажу вам! Лихо! Сатана серед нас! Виженіть сатану! Вбийте сатану!

Відвідувачі. Ей, сатана, послухай-но його!

- Пророк-то не збрехав!
- Сатана серед нас!
- Хай живе пророк!
- Хай живе сатана!
- Ставлю десять франків на сатану!..

Жінка (у відчаї). А кінець світу? Я хочу кінець світу!

Відвідувачі. І правда! Нас обдурили!

- Вона має рацію. Подати сюди кінець світу!
- Свободу пророку!" [7: 21].

У такому екзальтованому, замороженому стані різноликий натовп із XX століття перебуває до кінця дії. І хоч драматург запевнює глядача, що дія його обробки відбувається "у Фландрії, в одному старовинному і сучасному місті, одночасно у XVI і XX століттях", *несамовиті крики репродуктора, жажливі повідомлення кіноекрана, стихія міської юрби з її жалюгідними забавами переконують, що ці події (при всій їх сюрреальності) можуть відбуватися у будь-якому місті, де мистецтво реальних та ірреальних жахів знеосіблює людей, доводить їх до нестями, до деградації.*

Вірогідно, безликий репродуктор чи кіноекран у творенні мистецтва жаху мало чим відрізняються від знеосібленого натовпу, від невмитого і непричесаного фанатика-пророка, від сухотного закликальника, який щосили надривається на порозі кінотеатру. Їх "перегуки" у фабулі обробки – один з прийомів Гельдерода у створенні саркастичної картини звичаїв, що побутують у "Фландрії всіх часів". Зіставимо, для прикладу, декілька фрагментів:

"Репродуктор. Увага! Зіткнення двох експресів! Єдина жінка, яка вижила, стала співати гімни прямо на місці катастрофи! Зараз сімнадцята година, тридцять хвилин. Тільки що в небі помічено червону комету! Імператор обох Індій у випадку неврастенії проковтнув усі свої алмази! Найкраща дівчина в світі, яку виявлено за результатами конкурсу, змогла дати журналістам лише те, чого в неї не було!" [7: 16-17].

"Закликальник. Заходьте! Заходьте! Вільний вхід для всіх і кожної хвилини! Новий фільм! Заходьте, і ви побачите найцікавіший фільм сучасності! Фатальні коханці! Супербойовик! Трагічна історія кохання, приреченого до згину волею злої долі! Патетичний фільм! Хвилюючий фільм! Ложи – п'ять франків! Партер – три франки!.. [7: 38].

"...Заходьте! Заходьте! Покарана добропорядність! Триумфуюча розпуста! Видовище для сімейних, вищою мірою повчальне!.." [7: 39].

"Заходьте! Побачите, куди заводять нерозумні бажання! Цей фільм навчить вас, що життя є вічне оновлення, що жоден урок не йде на користь, а чому бути, того не минути!" [6: 40].

Не дивно, "що пришельці з XVI століття" не вважають, ніби люди XX століття стали кращими. Диявомоториск уже без властивого йому саркастичного скептицизму, а швидше з якимось співчуттям і жалобою говорить, звертаючись до закликальника:

"Який же я був дурний! Це ви, люди, живете безтурботно і безглуздо, як мошкара, і ніщо вас не дивує і не бентежить. Ви завжди добираєте найбанальніше пояснення всьому живому, що відбувається навіть у драмі вашого власного життя!" [7: 44].

На запитання Фауста, чим знамените XX століття, Диявомоториск відповідає з "гельдеродівським" холоднуватим-іронічним невдоволенням: "Хм! Це вік демократії" [7: 26].

Можна подумати, що невдоволення дійсністю було причиною того, що Гельдерод бачив лише тіньовий бік демократії – "підозрілі привокзальні квартали". Насправді ж причини такого своєрідного погляду на життя таїлися далеко не в тім. Значно важливішим, безумовно, є те, що драматург як

особистість формувалася на початку ХХ століття, коли мистецтво являло собою справжній колаж із різноманітних напрямків, течій стилів, коли руйнувалися чіткі межі видів і жанрів. Соціально обумовлена потреба в оновленні художніх засобів породжувала гостру жагоду оригінальності, ломки ustalених канонів, порушення "недоторканих" меж. Саме ці об'єктивні чинники перш за все спонукали Гельдерода, як, власне, і багатьох інших художників, до прагнення "знайти себе", творити власний світ образів, відшукати оригінальний спосіб самовираження. У цьому плані ми, безумовно, можемо розглядати "Смерть доктора Фауста" не лише як устремління до самопізнання героя трагедії, але й як прагнення драматурга до самовираження.

Уже в пролозі трагедії для мюзик-холу Фауст виражає не лише власні, а нерідко й авторські судження:

"Фауст. Я надто самотній! В такій самотині закінчуєш тим, що нашттовхуєшся сам на себе!.. Нема нічого жакхливішого! (Благально). Досить же! Спалить цей ярмарок! Зітриць з лица землі це місто! Все фальшиве, все потребує виправлення! (Сідає). Як я стомився! Навіть смерть не обіцяє мені відпочинку!.. Правду кажучи, я тут не на своєму місці..." [7: 9-11].

Порівняємо відчайдушні максими Фауста зі спокійними розмірковуваннями самого Гельдерода: "Чи не помилюся я планетою, побачивши світло на нашій Землі? Тут моя драма і ключ до всієї моєї творчості" [3: 582].

Гельдерод не бачив нічого надприродного, сюрреалістичного у двоїстому характері особистості: "Кожен може звідати тривогу і розгубленість на шляху до встановлення власної особистості. Кожному доводиться колись подивитися у дзеркало і запитати себе, яке ж його справжнє обличчя. Адже облич у нас багато, і вони часто міняються, отоже, дещо упростивши, скажу, що іноді надто складно зібрати їх у часі і звести воедино, до якогось первісного обліку, що народився століття назад. Ми не двоїсті, як іноді вважають, ми множинні, і в прагненні до єдності міститься одна з найглибше схованих пристрастей людини" [3: 632-634].

Драму Фауста у своїй трагедії-обробці Гельдерод вбачав саме в цій "роздвоєності" особистості. Згідно з авторським замислом, Фауст зник себе вважати вченим і шанованим мужем, який досяг своєрідної досконалості, і в очах усіх наділений максимумом доступних людині знань.

Та якось Фауст відкрив для себе, що він не вкладається в цей персонаж і за ним стоїть хтось інший. Він прагне більше дізнатися про свого двійника, але з'ясовується, що той належить до іншого століття. Тут зав'язка всієї драми...

Драма Фауста, оригінально інтерпретована обробником, визначає композицію і, водночас, жанр "трагедії для мюзик-холу". Зважаючи на характер творчості Гельдерода та, зрештою, і на його особистісні якості, відзначені глибоким песимізмом, можна було б появу і цього, на перший погляд, незвичайного жанру драматургічних обробок – "трагедії для мюзик-холу" – пояснити неординарністю характеру художника. Однак тут, очевидно, ми маємо справу швидше з тенденцією, ніж із закономірністю. Ця концептуальна закономірність є властивою для всієї творчості митця, який у процесі пошуку вільної форми театру створив такі різновиди жанрів "п'єси для читання", як драма ("Варавва", "Ескоріал", "Червона магія" і т.п.), фарс ("Фарс про Смерть, котра трохи не вмерла", "Сорока на шибениці", "Витівки великого Мертвіарха" та ін.), мораліте ("Сліпці"), містерії ("Містерія про пристрасті господні", "Спокуса святого Антонія", "Про сатану, який проповідував чудеса" та ін.), трагедія-буфф ("Поминки в пеклі") тощо.

Таке жанрове багатство творчості Гельдерода (і перш за все його драм-обробок) пояснюється тим, що основою вільного театру драматург вважав його демократизм.

Безперечно, створюючи "Смерть доктора Фауста", Гельдерод залишився песимістом і насправді віддавав перевагу реаліям свого часу, а не "Фландрії всіх часів". Проте для сценічного втілення в обробці взагалі невеселої історії обрав "веселу" форму. Зрозуміло, веселу настільки, наскільки пристойності дозволяють сприймати жакхливі і трагічні картини життя.

Тут, напевне, не можна не погодитись із думкою Л. Андреева, який зауважує, що у "веселому фарсі", в "трагедії для мюзик-холу" відчувається не хвороблива декадентська основа, а здорова, народна. "Поеднавши ХVI і ХХ століття, – стверджує Л. Андреев, – Гельдерод створив умови для дійсно смішного, потішного видовища. І всю п'єсу можна прочитати – а краще подивитись – як ярмаркову виставу, яка йде на майдані всім на втіху і в різноманітній палітрі якої переважають фарсові відтінки, всі персонажі сприймаються як ляльки, як чергові маски Гельдерода" [8: 669].

Елементи клоунати, блазенства є неодмінними складовими поезики Гельдерода, що вирізняється розкішною композицією, яку формує й довершує "живе слово", живописність образу, музикальність дійства, імпровізація та пластичність.

В обробці "Смерть доктора Фауста" блазенське начало проявляється не лише в діях традиційно потішних масок, але, мабуть, чи не в усіх образах твору, не виключаючи трагічних. Так, уже в пролозі Фауст справляє враження клоуна, якого (зрозуміло, волею автора) випустили на сцену в трагедійній ролі. Це позначається навіть на його мові: Фауст говорить то благально, то розлючено, то

монотонно, то пригнічено, і знову – благально, здивовано, тужно, довірливо. І протягом усього дійства він залишається смішним, жалюгідним і – нікчемним.

Схожим на клоуна є й актор, який грає роль сатани і демонструє сонним глядачам усілякі рухи тіла, палаючі зіниці і зростаючі поривання. Роздвоюючись, втративши себе реально, актор продовжує сатанити до кінця першої дії, як пересічний блазень.

Та чи не найяскравіше характеризують самотню поетику оригінального жанру обробки авторські тексти в "Смерті доктора Фауста", які є, по суті, невеликими, але сповненими динамізму й експресивності авторськими монологами в прозі або самодостатніми драматичними картинками, сповненими експресії, своєрідним віддзеркаленням складної епохи.

Відомо, що драматична проза Гельдерода надто живописна і здатна, як справжній живопис, втілювати функціональні замисли художника.

У першій дії декілька таких авторських текстів. Один з них являє собою вражаючу картину ірреальності, яка повинна (за задумом "ілюзіоніста" Диявомоториска) "проілюструвати" "міжнародні плітки", що ними отруював глядачів репродуктор.

Вільне слово драматурга досить виразно звучить і в сцені вигнання пророка:

"Диявомоториск прослизає поміж ногами пророка, той простягнувся на підлозі, Сатана струснув його. Пророк піднімається, його гламида залишається на підлозі. На ньому корсет і жіночі панталони. Сміх, улюлюкання. Входить здоровенний поліцейський, кидається на пророка і починає його луцювати. Нокаут. Поліцейський бере свою жертву на плечі і тікає" [7: 21].

Авторський текст невпинно розростається в картині "Кінець світу" у "постановці" Диявомоториска "на вимогу глядачів": *"Раптово темрява. Безладно розсіюються промені прожекторів. Знову проноситься червона комета. Вітер. Град. Завивання. Тріск вертушок. Тиша. Знову повна темрява. Над сценою виникає світляна вивіска:*

ЗДАЄТЬСЯ ВНАЙМИ АБО ПРОДАЄТЬСЯ ВСЕСВІТ!

Вивіска гасне. Поступово знову засвічуються лампи. Таверна. Відвідувачі, спантеличені до безтямності, позастигали у найрізноманітніших позах. Вони отямляться від цієї летаргії лише під кінець дії. Диявомоториск, стоячи на столі, милується своєю роботою і скручує цигарку. Завіса опускається, але дія припиняється ненадовго. Звучить музика. Квартет виконує старовинну арію в мінорі, він повторює її декілька разів протягом наступного епізоду...

Заключне дійство трагедії для мюзик-холу "Смерть доктора Фауста" відбувається одночасно на обох половинах розділеної сцени, що дає змогу авторові максимально ущільнити кульмінацію й розв'язку сюжету, наповнити їх не лише діалогами героїв, доведених до відчаю сатанинської плутаниною, але й багатством авторського тексту, яким майстерно змальовуються масові сцени, пантоміма, кадри кіноекрану, смерть з величезною косою в руках, нарешті, оркестр, що виконує траурний марш у швидкому, інфернально-молодецькому темпі, в стилі Офенбаха. Дія доводиться до фантастичного гротеску, до загостреної емоційності, притаманних одному з найбільш оригінальних жанрів "вільної драми" за Гельдеродом.

Однак, попри удавану довільність, навіть хаотичність у застосуванні й розміщенні згаданих елементів жанротворення, в мозаїці модерністської "трагедії для мюзик-холу" нема, на нашу думку, нічого випадкового, неконструктивного. Весь "будівельний матеріал" автор добирає відповідно до особистого розуміння природи нової жанрової моделі. Власне кажучи, запаси жанротворчого матеріалу у Гельдерода, як, зрештою, і в кожного драматурга-обробника, і становлять його творчу скарбницю, розмаїття його художньої майстерності. У процесі творення різних жанрів завдання полягає лише в тім, щоб з усього арсеналу засобів відібрати найбільш необхідні для нової конструкції і скомпонувати їх відповідним чином – за законами жанру.

Потяг до театру маріонеток, спробу їх реставрації і зображення драматург пов'язував з любов'ю до національної, прабатьківської старовини, до народних, фольклорних традицій. Наявність же своєрідної музичної організації у своїх драматургічних обробках Гельдерод пояснював так: "Численні мої твори зразу ж народжувалися зі своєю музичною темою. Я й сам нерідко дивувався, коли мене невідступно переслідували одні й ті ж мотиви, поки робота над деякими п'єсами не підходила до кінця. Є немало прикладів того. Створення першого до деякої міри значного твору – "Смерть доктора Фауста" – пов'язане для мене з мелодією шарманки, що грала під вікнами щось на кшталт рейнського танцю. Хоч така мелодія і не завжди визначає звукову тканину моїх п'єс, вона незмінно служить підмогою в роботі. Бувало так, що варто було мені посеред дня почути оркестріон, який повільно пробуджувався і ніби починав дихати...як я стрімголов кидався до незавершеної п'єси. Музика несла мене, ніби вода з раптово відкритого шлюзу.

Нерідко я вставляв у свої п'єси наспіви та пісні, і щоразу це було необхідністю, а не забаганкою. Можу зіслатися на "Витівку Великого Мертвіарха", "Мадмуазель Іаір", де актори співають зі сцени, – я чув, як вони з'влялися, і заодно починав наспівувати їх тужливі пісні, мелодії яких мені траплялось

складати самому. Можливо, дещо сумбурні, вони щоразу виявлялись на своєму місці і переплітались зі словесною канвою п'єси" [3: 591-592].

Далеко не випадковим елементом жанротворення була, як відзначено літературознавцями, живописність драматургії Гельдерода. У цьому, безперечно, позначилася традиція старого фламандського живопису, який, за твердженням самого Гельдерода, по суті, й привів його до театру. Зокрема, драматург зізнався, що драма "Ескоріал" виникла із враження від полотен іспанських та фламандських художників. Так само можна стверджувати, що "Сорока на шибениці" – то фарс за мотивами Брейгеля. "Сліпці" – мораліте за Брейгелем. Пантоміма "Остендські маски" ніби списана з полотен Енсора. Тут, власне, має місце міжродова дифузія – *явище надто цікаве тим, що вказує на очевидну можливість літературних обробок, в основі яких є різні роди мистецтв.*

Однак зауважимо, що, виявляючи в драматичних обробках Мішеля де Гельдерода (в тому числі в "Смерті доктора Фауста") очевидні екзистенціалістичні елементи жанротворення, ми не схильні відносити неповторне драматичне надбання цього самобутнього франко-бельгійського письменника до якоїсь однієї, чітко означеної літературної течії. Очевидно, надто вузькими для Гельдерода були рамки тих художніх стилів, напрямів, течій, які так бурхливо множились і розвивалися на рубежі XIX і XX століть, і так швидко вичерпували себе у безпліднім змаганні за обособлене право на художню істину, за пріоритетність стосовно інших художніх шкіл, концепцій та угруповань.

Коли життя – суспільний фарс, то, вірогідно, театр масок і є найбільш доцільною, довершеною і витонченою формою віддзеркалення такого життя в мистецтві. Бо як же інакше вирвати з темряви соціального буття уламки реальності, як висвітлити людські долі, картини і проблеми, якщо не словами-блискавками, що є такими характерними для драматургії Гельдерода: " Темне місто... Натовп... Сморід... Машини... Пісуари... Маски, і того гірше – людські обличчя... Контори... Крамниці... Шпигуни..." [8: 673].

Це вже не мозаїка жанру, а мозаїка дійсності. Жорстка, експресивна.

"Все жорстоке" – так рішуче і гірко прозвучав вирок, винесений автором суспільству. І в поєдинку з цією жорсткістю Мішель де Гельдерод визнавав лише єдину силу, єдину зброю – грізний сміх, кинутий на підмостки сцени театру абсурду чи на міський майдан, на якому відбувається модерністське дійство, що називається життям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ЖДЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Корінний М.М., Потапов Г.Г., Шевченко В.Ф. Короткий термінологічний словник української та зарубіжної культури. – К.: Україна, 2000. – 184 с.
2. Могильний А.П. Культура і особистість: Монографія. – К.: Вища шк., 2002. – 303 с.
3. Остендские беседы // Гельдерод Мишель де. Театр. – М.: Искусство, 1983. – 717 с.
4. Новобранець О.Б. Драматургія обробок: основні риси і специфіка жанротворення: Навчально-методичний посібник. – К.: ІЗМН, 1998. – 72 с.
5. Балашов В. Гельдерод Мишель де // Краткая литературная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – С. 123-124.
6. Манн Т. Письма. – М., 1975. – С. 47.
7. Гельдерод Мишель де. Смерть доктора Фауста: Пер. с франц. // Театр. – М.: Искусство, 1983. – С. 5-73.
8. Андреев Л. Маски Мишеля де Гельдерода // Гельдерод Мишель де. Театр. – М.: Искусство, 1983. – 717 с.

Матеріал надійшов до редакції 21.12.2005 р.

Новобранець Е.Б. Синтез искусств как доминанта культуры модернизма (по трагедии для мюзик-холла Мишеля де Гельдерода "Смерть доктора Фауста").

На специфическом примере типичной драмы-обработки в статье раскрыт синтетический характер модернистского искусства и выяснено значение личности художника в обновлении и актуализации заимствованных сюжетов. Рассмотрены различные структурные типы интеграции родственных искусств.

Novobranets O.B. The Synthesis of Arts as the Dominating Idea of Modernism (based on the tragedy by Michel de Gylulderod "The Death of Doctor Faust" written for a musical).

The paper shows the synthetic character of Modernism as a specific example of a typical drama treatment. The role of a literary artist personality in renovation and actualization of some adopted plot has been revealed. Various structure types of related arts integration have been considered.