

Інтэртэкстуальнасць оперы А. Г. Радзівіла «Фаўст» на лібрэта І. В. Гётэ як сродак полістылістыкі

У цэнтры ўвагі аўтара артыкула – «Фаўст» І. В. Гётэ і А. Г. Радзівіла, які разглядаецца з пункта гледжання полістылістыкі гэтага музычнага твора. У ім арганічна спалучаюцца мастацкія кірункі эпох Асветніцтва (сентыменталізм, культура антычнасці, эстэтыка веймарскага класіцызму, барока і ракако), рамантызму і нават тэндэнцыі XX ст.

Уводзіны. «Фаўст» І. В. Гётэ – шэдэўр класікі сусветнай культуры, плён шасцідзесяцігадовай працы яе аўтара, твор, складаны як па сваёй жанравай структуры, так і па стылявых характарыстыках. Важным чыннікам у ім з’яўляецца дыялог з папярэднімі літаратурнымі эпохамі і сюжэтамі, які ажыццяўляецца з дапамогай полістылістыкі: асобных матываў, топасаў, метафорыкі, алюзій і рэмінісцэнцый розных мастацкіх стыляў. Ствараючы мастацкі свет гэтай грандыёзнай драматычнай паэмы, пісьменнік не аднойчы мяняў фабульныя хады, дапрацоўваючы і дадумваючы гэты духоўны тэстамент чалавецтва. У выніку ім было напісана тры варыянты, якія ў гётэзнаўстве характарызуюцца як «Пра-Фаўст» («Urfaust», 1773), спроба пярэ юнацтва, знішчаная паэтам па прычыне недасканаласці, непасрэдна сам «Фаўст» у дзвюх частках (1806, 1833) і лібрэта да аднайменнай оперы на музыку А. Г. Радзівіла (1833), ініцыятарам стварэння якой выступіў наш зямляк.

Асноўная частка. Пачаткам працы над лібрэта для Гётэ стаў 1814 г., калі ў Веймары сустрэліся два геніі – літаратар і музыкант, немец і беларус, тэарэтык веймарскага класіцызму і трубадур рамантызму – Іаган Вольфганг фон Гётэ і князь Антоній Генрык Радзівіл. Аб’яднаў іх бессмяротны «Фаўст»: лепшую літаратурную апрацоўку сюжэта дае Гётэ, а Радзівіл стварае першую музычную версію, не без дапамогі знакамітага немца, паколькі мэтай візіту да Гётэ і было тое, каб атрымаць згоду вялікага майстра слова на напісанне тэксту лібрэта. Як для Гётэ, так і для Радзівіла праца над «Фаўстам» становіцца самай значнай ў творчай дзейнасці, справай усяго жыцця.

Лібрэта «Фаўста» Гётэ да оперы Радзівіла стала музычнай інтэрпрэтацыяй першай часткі літаратурнага твора, які, у сваю чаргу, апіраўся на «Пра-Фаўста», на папярэднюю традыцыю перала-

жэння гэтай фавулы пра вечныя пошукі чалавекам сэнсу быцця прадстаўнікамі нямецкага сентыменталізму¹ і караніўся ў народнай легендзе пра доктара Фаўста, што ўзнікла ў часы позняга Сярэднявечча і была зафіксавана ў XVI ст. у апрацоўцы ананімным аўтарам «Гісторыі доктара Іагана Фаўста, знакамітага чарадзея і чарнакніжніка», выдадзенай у 1587 г. франкфурцкім друкарар Шпісам. Такім чынам, сюжэт «Фаўста» так ці інакш прымушае нас звярнуцца да папярэдніх версій фаўсціацы, аднак усе яны ствараліся ў розныя гістарычныя эпохі, таму ўплывы шмат якіх мастацкіх стыляў тут відавочныя.

Для «Фаўста» Гётэ ўласцівы так званы «мастацкі ўніверсалізм» (А. Анікст), сплаў розных стыляў і кірункаў, якія геніяльны аўтар вельмі ўдала спалучыў. Акрамя таго, як адзначае беларускі гётэзнаўца Г. Сініла, «одной из самых примечательных особенностей стиля “Фауста” является соединение, казалось бы, несоединимого: конкретности изображения, жизненного правдоподобия и одновременно условности, аллегоричности, глубокой и сложной символики. Как известно, подобное сочетание несочетаемого (*discordia concors*) – одна из показательных черт искусства барокко. В “Фаусте” действительно присутствуют яркие барочные черты, но не только они. В его художественной природе переплелись в довольно пестрое и все же единое целое черты барочные, рокайльные, классицистические, сентименталистские, преромантические или даже романтические... Возможно, этот перечень совсем не полон, ибо в “Фаусте” в наибольшей степени воплотился художественный универсализм Гёте, полифоничность и полистилистичность его творчества. Тем не менее две своеобразные стилевые доминанты свойственны двум частям произведения: в первой – доминанта “средневеково-готическая”, достигающая наибольшей полноты в мрачной и одновременно сниженно-телесной фантастике “Вальпургиевой ночи”, во второй – “классическая”, достигающая апогея в третьем акте, где предстает образ Елены Прекрасной и где сама кристаллически-прозрачная форма воплощает идеальную красоту. При этом Гёте мастерски использует и переосмысливает самые различные мифологические сюжеты и мотивы – от средневековых европейских до античных и библейских» [3, с. 352].

¹ М. Клінгер («Фаўст, яго жыццё, дзеі і яго звяржэнне ў пекла», 1790), Я. Ленцам (сцэнка), Ф. Мюлер (драма «Жыццё і смерць доктара Фаўста»), П. Вайдман («Іаган Фаўст»), Г. Э. Лесінгам (створаны агульны план п'есы пра Фаўста), К. Марлаў («Трагічная гісторыя доктара Фаўста»)

Творчая гісторыя «Фаўста» – гэта яшчэ і гісторыя эвалюцыі светапогляду Гётэ, значная роля ў якой адводзіцца пераасэнсаванню антычнай, біблейскай і нямецкай культур. У творы паказаны нацыянальны каларыт, важнай з’яўляецца апеляцыя да біблейскіх і антычных вобразаў, канцэпцый, што дапамагае нам лепей зразумець далейшае развіццё фаўсціяны.

У студэнцкія гады Гётэ стварае першы варыянт «Фаўста» ў лепшых традыцыях сентыменталізму, пасля доўгага перапынку да сюжэта ён вяртаецца падчас сваёй паездкі ў Італію, калі яму ўдалося знайсці натхненне на руінах старажытнай рымскай дзяржавы. Пад уздзеяннем антычнай культуры Гётэ пераасэнсоўвае свае эстэтычныя погляды, што ўвасобіцца пасля ў ідэях веймарскага класіцызму (першыя спробы выкарыстаць полістылістыку). Пад гэтым жа ўплывам прыходзіць і думка перарабіць «Фаўста» у вершаванай форме. Так з’яўляецца новая сцэна «Кухня ведзьмы», у якой уведзены матыў амалажэння Фаўста: герой становіцца трыццацігадовым (узрост духоўнай сталасці). Менавіта там яму ўпершыню ўлюстэрку з’явіцца вобраз Алены Прыгожай, сімвал спасціжэння ідэалаў мінулага сучаснасцю. Таму спачатку Фаўст сустраэне рэальную Грэтхен, а пасля яе смерці будзе імкнуцца да пошуку Алены (у другой частцы). У гэтым сімвалічным саюзе народзіцца сын Эўфарыён, увасабленне самой паэзіі, якой, як усяму прыгожаму і ўзнёсламу, наканаваны кароткі век.

Практычна праз дзесяцігоддзе Гётэ напіша «Прысвячэнне», «Пралог у тэатры» і «Пралог на небе», ён паглыбляе першую частку сцэнамі «Каля брамы» і важнай у ідэйным плане сцэнай «Ноч Вальпургіі», якая служыць «апраўданнем» Фаўста за яго віну перад Грэтхен. Тут можна ўбачыць вялікую колькасць персанажаў з нямецкіх народных паданняў, аднак перад Фаўстам нечакана паўстае Медуза Гаргона ў абліччы яго каханай. Гэты вобраз вяртае Фаўста са свету фантастыкі на зямлю і прымушае перамясціцца з Брокена ў вязніцу, дзе чакае смяротнага пакарання Маргарыта.

Для чытачоў «Фаўста» само па сабе напрошваецца параўнанне гэтай сцэны з напісанай значна пазней «Класічнай ноччу Вальпургіі» (знаходзіцца ў другім акце другой часткі), дзе Гётэ прадстаўляе развіццё антычнай міфалогіі. У адрозненне ад першай варварскай ночы, дзе ў асноўным гучыць звыклы нам Knittelvers (ням. «дубовы верш»), у гэтай сцэне аўтар уводзіць рэплікі антычных персанажаў (Эрыхта), выкарыстоўваючы старажытнагрэцкіямбічны трыметр. Класічная ноч – своеасаблівы шлях Фаўста да

Алены скрозь глыбінныя тоўшчы розных міфалагічных вобразаў (сфінксы, сірэны, німфы, Хірон, Галатэя і інш.) і філасофскіх канцэпцый (Фалес, Анаксагор).

У пятым акце аб антычнай культуры нагадвае пажылая пара – Філемон і Баўкіда. Гэтыя міфалагічныя героі сустракаюцца ў «Метамарфозах» Авідзія, менавіта са старажытнасці яны ўвасабляюць сімвал вернасці, захоўваюць сапраўдныя сямейныя каштоўнасці (клопат, гасціннасць, цяпло і ўтульнасць, любоў), якімі яны здольныя адарыць тых, хто просіць у іх начлегу. У Гётэ гэта яшчэ і «маленькія» людзі, якія сталі на шляху прагрэсу і за гэта загінулі ад рук Мефістофеля і яго світы.

Адным з такіх яркіх момантаў з’яўляецца сцэна спробы галоўнага героя скончыць жыццё самагубствам («Ноч»), калі звышчалавек Фаўст, сустрэўшыся з Духам Зямлі, пераканаўся ў сваёй недасканаласці. Але званы і царкоўныя спевы перад святам Вялікадня, якія нагадваюць расчараванаму доктару пра смерць і ўваскрасенне Ісуса Хрыста, які стаў ахвярай за грахі чалавецтва, і ў тым ліку Фаўста, прымушаюць галоўнага героя не прадпрымаць радыкальнага кроку расправы над сабой, які супярэчыць духу Бібліі. Гэты невялікі эпізод – напамін пра вялікую перамогу над злом – упрыгожаны аўтарам містычнымі хорами анёлаў, жанчын, вучняў, якія пераклікаюцца з апошнімі часткамі Евангелляў аб пахаванні і ўваскрасенні Хрыста. Тут таксама сцвярджаецца і яшчэ адна канцэптэуальна важная для ўсёй творчасці Гётэ думка «памры і адраджся!» («stirb und werde!»), якая выводзіцца аўтарам з біблейскага тэксту.

Шэкспіраўскія алюзіі можна назіраць у сцэне «Цямніца», дзе звар’яцелая Маргарыта ад імені забітага дзіцяці спявае сваю страшную песню. Сініла адзначае: «Гёте сознательно вводит в свой текст аллюзии на эпизоды с безумной Офелией в шекспировском “Гамлете”»: и там и здесь – щемяще-трагическая атмосфера создается из обрывков бреда и народных песен, причем бред приобретает скрытую страшную логику, а песни в этом контексте – жестокий и жуткий смысл» [3, с. 374]. Акрамя таго – гэта вобразы Пітэра Сквенца, Арыэля і светлых духаў эльфаў у другой частцы. Акрамя звароту да Шэкспіра, можна знайсці пераклічкі з такімі класікамі сусветнай літаратуры, як Гамер, Дантэ, Мілтан і інш.

Ключавой асобай у перыяд працы Гётэ над лібрэта становіцца Антоній Генрык Радзівіл, выхадзец з беларускіх зямель, ардынат XII нясвіжскі і алыцкі, заснавальнік берлінскай лініі Радзівілаў.

Антоній Генрык, крэўны нашчадак Мікалая Радзівіла Чорнага, прадоўжыў сямейныя традыцыі і яшчэ ў маладыя гады быў вядомы як таленавіты музыкант. Атрымаўшы на радзіме цудоўную агульную і музычную адукацыю, у 1792 г. ён едзе на вучобу ў Нямецчыну, дзе знаёміцца з культурным жыццём тагачаснай Еўропы, што значна паўплывала на станаўленне яго як кампазітара. Калі паўстанне пад кіраўніцтвам Т. Касцюшкі церпіць паразу, сям'я Радзівілаў эмігруе з Рэчы Паспалітай, і па запрашэнню прускага караля князь Антоній Генрык прыязджае ў Берлін, праз два гады бярэ шлюб са стрыечнай сястрой Фрыдрыха Вільгельма II Фрэдэрыкай Луізай Брандэбургскай.

Перад тым як звярнуцца да самога аўтара трагедыі, князь Радзівіл пачынае супрацоўнічаць з Цэльтэрам і Эбэрвайнам, але ні той, ні іншы не здолелі стаць лібрэтыстамі «Фаўста». Тады Радзівіл самастойна пачынае будаваць лібрэта оперы, якое ўжо ў 1810 г. выконваецца ўрыўкамі ў пеўчай акадэміі. Гэтэ, згадзіўшыся супрацоўнічаць з кампазітарам у якасці лібрэтыста, так згадвае сваю сустрэчу з князем у 1814 г.: «Візіт князя Радзівіла абудзіў тугу, якую цяжка суцішыць; яго геніяльная парывістая кампазіцыя да “Фаўста” зарадзіла ў нас цьмяную яшчэ надзею на пастаноўку гэтага незвычайнага твора ў тэатры» [4, с. 9].

Перад сустрэчай з Радзівілам Гэтэ праслухоўвае некаторыя нумары з напісанага Радзівілам «Фаўста», які потым дзякуючы мастацкай апрацоўцы майстра слова стане яго трэцім «Фаўстам». Музыка Радзівіла робіць на Гэтэ вялікае ўражанне, ён называе кампазітара «сапраўдным трубадурам», «магутным талентам», чыя «геніяльная, парывістая кампазіцыя» натхняе яго на дапрацоўку оперы. У 1816 г. пачынаюцца рэпетыцыі выбраных сцэн «Фаўста», а ў 1819 г., верагодна, 24 мая, у палацы Манбіжу адбылася прэм'ера. Праз год опера ў пашыраным варыянце была паказана цалкам. Так пачалося «тэатральнае» жыццё «Фаўста». Як Гэтэ працаваў над літаратурным «Фаўстам» да канца жыцця, так і Радзівіл пісаў «Фаўста» да самай смерці. У канчатковым варыянце опера ўпершыню публічна прагучала ў Берлінскай пеўчай акадэміі і да 1888 г. 25 разоў была пастаўлена ў розных краінах Заходняй Еўропы.

Музыка оперы, адрозніваючыся кранальнай задушэўнасцю, часам містычнасцю і чароўнасцю, драматызмам і гратэскавасцю, не магла не ўзрушыць. Як адзначае музычны крытык Р. Зіц, «сярод амаль васьмідзесяці музычных версій “Фаўста” вышэйшага стылю твору цэлага жыцця Радзівіла належыць ранг твора гісторыка-харак-

тэрнага. <...> ...тэкст і музыка ўздзейнічаюць сілабічна разам... у імкненні да сцэнічнай злітнасці пераходзяць у чыстую спеўнасць» [4, с. 9].

В. Скорабагатаў, які адначасова з'яўляецца даследчыкам музычнага «Фаўста» і рэжысёрам-пастаноўшчыкам оперы, адзначае, што «Фаўст» А. Г. Радзівіла – здабытак тэатральна-музычнай эпохі рамантызму [4, с. 20]. Гэта даволі цікавы факт, паколькі сам Гётэ пры ўсім сваім мастацкім універсалізме так і не змог прыняць цалкам эстэтыку рамантызму. Але атрымліваецца, што музычны «Фаўст» – твор рамантычнай эпохі, і тады не толькі музыка, але і тэкст лібрэта павінны мець характэрныя рысы гэтага мастацкага кірунку. Паспрабуем у гэтым разабрацца, звярнуўшыся да аналізу тэксту.

У оперы сустракаюцца сцэны, дзе Гётэ яскрава дае замалёўкі народнага жыцця («Песня Жабрака», «Імклівы марш», «Сяляне пад ліпай», «Арыя Грэтхен» і інш.) ці паказвае свет духаў, які спрабуе ўздзейнічаць на персанажаў («Хор анёлаў», «Хор духаў», «У цямяніцы» і інш.), што вельмі блізка да рамантычнай канцэпцыі двухсвецця. Як і ў рамантыкаў, у Гётэ галоўныя героі твора (Фаўст, Грэтхен, Мефістофель) – персанажы выключныя, але трэба звярнуць увагу і на тое, што ў асноўным сюжэт лібрэта апіраецца на сентыменталісцкага «Пра-Фаўста». Таму цяжка вызначыць у гэтым выпадку канцэпцыю галоўных герояў – бурных геніяў ці гордых рамантыкаў. І тут таксама можна казаць аб уплыве шцюрмерства – прадвесніка рамантызму на нямецкіх землях.

Важным таксама з'яўляецца матыў грэхападзення і апраўдання, які быў дамінуючым у творах гейдэльбергскіх рамантыкаў; у Гётэ ён таксама будзе цэнтральным. У фінальнай сцэне як лібрэта, так і першай і другой частак «Фаўста» паэт сцвярджае гэта апраўданне праз пакаянне саграшыўшай Грэтхен, якую чакае смяротны прысуд. Менавіта выратаванне праз смерць звязана паводле Гётэ з канцэпцыяй «stirb und werde» («памры і адраджэся», «памры і стань», «памры і вечно будзь»), якая будзе сфармулявана ім у заключнай сцэне другой часткі «Фаўста» як духоўнае адраджэнне чалавека, як мэта ўсіх яго зямных пошукаў Нябеснага Валадарства:

Wer immer strebend sich bemüht,
Da können wir erlösen [6, S. 209].

Хто жыве з імкненнем да святла,
Таму даем збаўленне [1, с. 570]

(пераклад В. Сёмухі)

З гэтага можна зрабіць выснову, што хоць рамантычны кірунак і не пераважае ў лібрэта, пэўныя яго рысы тут прысутнічаюць, і гэта даказвае спробу Гётэ сінтэзаваць паэтыку дадзенай мастацкай плыні ў межах мастацкага ўніверсалізму «Фаўста».

Тэкст лібрэта падзяляецца на дзве дзеі і, у адрозненне ад першай часткі паэтычнага твора, не мае пралогаў. Але іх месца заняты ўверцюра з чатырох раздзелаў. Згодна з жанравымі законамі прыгатаванага для сцэнічнага ўвасаблення твора, Гётэ выключае важныя, на нашу думку, для разумення духоўнай сутнасці і ўчынкаў галоўных герояў сцэны («Кабінет», «Кухня ведзьмы», «На шпацыры», «Лес і пячора», «Каля студні», «Ноч», «Ноч Вальпургіі», «Сон у ноч Вальпургіі, альбо Залатое вяселле Аберона і Тытаніі» і «Пахмурны дзень. Поле»). Чаму аўтары музычнага «Фаўста» свядома ідуць на такі крок? Хутчэй за ўсё, сцэнічны твор быў разлічаны на ўжо падрыхтаванага чытача, які быў добра знаёмы з падзеямі, што разгортваюцца ў літаратурным «Фаўсце». Адзначым, што Гётэ скараціў альбо адхіліў сцэны, якія былі звязаны з Фаўстам і Мефістофелем. Там жа, дзе галоўнай гераіняй выступае Грэтхен, не выпускаецца ніводная яе рэпліка. Такім чынам, Гётэ падкрэслівае, што трагедыя Грэтхен – не проста трагедыя адданага і няшчаснага кахання дзяўчыны, гэта яшчэ і трагедыя пазнання «мікракосму» ці «малога свету» чалавека, свету яго ўнутраных перажыванняў, імкненне знайсці сябе. І такое пазнанне неабходна не толькі Грэтхен і Фаўсту, але таксама чытачу і гледачу бессмяротнага твора.

Апошнія радкі першай часткі і фінальная сцэна лібрэта «XXIV. Ратунак» праліваюць святло на ход далейшай аўтарскай задумы, што будзе адлюстравана ў канцы другой часткі «Фаўста»:

MARGARETE	Dein bin ich, Vater! Rette mich! Ihr Engel! Ihr heiligen Scharen, Lagert euch umher, mich zu bewahren! Heinrich! Mir graut's vor dir.
MEPHISTOPHELES	Sie ist gerichtet!
STIMME (von oben)	Ist gerettet!
MEPHISTOPHELES (zu Faust)	Her zu mir! (Verschwindet mit Faust.)
STIMME (von innen, verhallend)	Heinrich! Heinrich! [5, S. 135].
МАРГАРЫТА	Іду, Гасподзь, іду! Ратуй мяне! Анёлы, вы пры Божым троне Не адмаўляйце ў абароне! Ты, Генрых, страшны мне.

МЕФІСТОФЕЛЬ Яна асуджана!
 ГОЛАС ЗВЕРХУ Уратавана!
 МЕФІСТОФЕЛЬ (Фаўсту) За мною!
 (Знікае з Фаўстам.)

ГОЛАС З ЦЯМНІЦЫ (заціхаючы) Генрых! Генрых! [1, с. 321-322].

Двойчы паўтараюцца апошнія словы Грэтхен у XXIII сцэне лі-брэта «Паніхіда ў саборы», дзе за душу гераіні ідзе змаганне хору анёлаў і Злога Духа:

BOESER GEIST	Ihr Antlitz warden Verklaerte von dir ab. Die Haende dir zu reichen, Schaudert's den Reinen. Weh! <...>
GRETCHEN	Mir wird so eng! Das gewoelbe draeng mich! Luft! Licht! Nachbarin! Eur' Flaeschchen! (Sie faellt in Ohnmacht.) <...>
ENGEL	Gloria, Gloria in excelsis Deo – Gerettet, gerettet, gerettet!
ЗЛЫ ДУХ	Святыя гідзяць табою, Бо грэх – твой; Рукой цябе не крыюць, Жудасць у чыстых! Вой! <...>
ГРЭТХЕН	Мне страшна тут! Жах скляпення душыць! Душна! Душна! Дайце мне флакончык! (Падае ў непрытомнасці.) <...>
ХОР	Gloria, Gloria in excelsis Deo – Ёй Госпад даруе ратунак! [4, с. 62].

Барацьба за душу Грэтхен скончылася перамогай добрых сіл і анёлаў, замест простага «ist gerettet» у тэксце лібрэта гэтае сцвярджэнне гучыць трохкратна, што ўжо не выклікае ніякіх сумненняў у збаўленні і прабачэнні.

Г. Сініла, разважаючы пра філасофскае напаўненне вобраза Маргарыты, піша: «Ён сімвалізуе “Вечна Жаноцкае” (“Ewige Weiblichkeit”), пра якое спявае містычны хор у фінале “Фаўста”. <...> ...фіналам свайго твора пісьменнік даў зразумець, што Грэтхен – вобраз не меншай абагульняльнай сілы і складанасці, чым вобраз Фаўста. Нездарма ж Гётэ не пакіне сваю гераіню ў канцы першай часткі, а перанясе ў фінал другой, дзе яна будзе звацца “адна з

грэшніц, колішняя Грэтхен”. Так, адна з грэшніц, але ж і найвялікшая праведніца, без заступніцтва якой для Фаўста будзе немагчымы шлях да неба і немагчыма апраўданне перад Богам» [2, с. 34].

Заклучэнне. Варта адзначыць, што літаратурны «Фаўст», стаўшы музычным, ні на ёту не страціў сваёй мастацкасці; гэта новая ступень аўтарскага асэнсавання былых канцэпцый і лейтматываў, новы шэдэўр нямецкага генія, які бліскуча быў пакладзены на музыку. Гэта таксама і новы мастацкі твор, які ажыў на сцэне і застаецца актуальным у нашы дні, па-новаму прываблівае ўвагу аматараў творчасці як І. В. Гётэ, так і А. Г. Радзівіла.

Спіс выкарыстаных крыніц

1. Гётэ, Ё. В. Выбраныя творы / Ё. В. Гётэ; уклад., прадм. Л. Баршчэўскага і П. Копанева, камент. Л. Баршчэўскага і В. Сёмухі. – Мінск: Беларускі кнігазбор, 1999. – 640 с.

2. Крупкіна (Сініла), Г. Мастацкі космас Гётэўскага «Фаўста» і яго перастварэнне па-беларуску / Г. Крупкіна (Сініла) // Роднае слова. – 2000. – № 8. – С. 31-35.

3. Синило, Г. История немецкой литературы XVIII века: учеб. пособие / Г. Синило. – Минск: БГУ, 2012. – 400 с.

4. «Фаўст»: опера А. Г. Радзівіла на лібрэта Ё. В. Гётэ / пад рэд. А. Трусавай, Г. Разанавай. – Мінск: Тэхналогія, 1999. – 70 с.

5. Goethe, J. W. Faust. Der Tragoedie: erster Teil / J. W. Goethe. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. – 136 S.

6. Goethe, J. W. Faust. Der Tragoedie: zweiter Teil / J.W. Goethe. – Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. – 216 S.

Summary

The author's objective of the article is "Faust" by J. W. Goethe and A. H. Radziwill, which is considered in terms of poly-stylistics of this musical work. It organically combines the artistic trends of the Enlightenment (sentimentalism, culture of antiquity, the aesthetics of Weimar classicism, Baroque and Rococo), romanticism and even the trends of the 20th century.

Артыкул паступіў у рэдакцыю 9.10.2020 г.