

Й. В. ГЕТЕ І ЙОГО «ФАУСТ»

Великий німецький поет Йоганн Вольфганг Гете (1749—1832) народився в родовитій бюргерській сім'ї в місті Франкфурті-на-Майні. З дитинства батьки створили для нього всі умови для всебічного духовного розвитку. Гете вчився у двох університетах: у Лейпцизькому, а потім у Страсбурзькому, по закінченні якого одержав диплом ліценціата права. Але адвокатська діяльність його не приваблювала.

Студентські роки поета минули під знаком бурхливої творчої активності. Ліричні вірші, драма «Гец фон Берліхінген із залізною рукою» (1773) і роман «Страждання юного Вертера» (1774) зробили ім'я Гете надзвичайно популярним. Серед шанувальників його творчості був і юний герцог Саксен-Веймарський Карл-Август, який запросив 26-літнього поета до себе на службу. До кінця днів свого сюзерена (той помер у 1828 році) Гете зберіг з ним дружні довірливі стосунки. Правда, становище високопоставленої особи наклало відбиток на характер поета. У Веймарі, населення якого тоді становило 6 тис. чоловік, Гете обертався серед досить тісного кола придворних і бюргерства і часто не міг не зважати на інтриги і поговори, які супроводжують людину, що живе у всіх на очах. Йому доводилося «миритися з необхідністю», часом іти на внутрішні компроміси.

Енергія і оптимізм юності спочатку допомагали поетові боротися з бездуховністю оточення. Він плекає мрію, в душі Вольтера і Дідро, сприяти процвітанню «освіченого абсолютизму» в герцогстві, допомогти герцогу здійснити соціальні і господарські реформи. До свого 30-ліття Гете приймає як належне посвячення у дворянство, частку «von» віднині він постійно пише при своєму імені. Проте не обминула його і жорстока моральна криза. Поет їде з осоружного Веймара до Італії, де проводить два роки (1786—1788). Безпосереднім поштовхом для від'їзду стало ускладнення особистих стосунків з придворною дамою Шарлотою фон Штейн. Поет веде спостереження як природознавець, знайомиться з пам'ятками античного мистецтва, вивчає культуру італійського Ренесансу і Бароко. Захоплений колосальними естетичними враженнями, Гете переживає небачений підйом творчих сил. Серед написаного в Італії — трагедія в античному стилі «Іфігенія в Тавриді», трагедія в стилі Шекспіра «Егмонт»; тривала робота над «Горквато Тассо», «Фаустом». Після повернення він створює поетичний цикл у душі Проперція «Римські елегії». Другий від'їзд до Італії (1790) успішно закінчився завершенням першого варіанта «Фауста», який Гете надрукував під назвою «Фауст. Фрагмент».

Охоплений пристрасним поривом до внутрішньої емансипації, Гете наважується на серйозний крок в особистому житті. Він розриває стосунки з Шарлотою фон Штейн і пов'язує своє життя з дівчиною з бюргерського середовища Християною Вульпіус (вона померла в 1816 році, коли їй минув 51 рік, а син Гете від цього шлюбу помер у 1830 році, досягнувши 31 року).

Після Італії в житті і творчості Гете відбувається серйозний злам. Суспільна діяльність дедалі менше приваблює його. Якобінський терор, що почався невдовзі у Франції, викликав відразу до політики. Віднині всю свою енергію Гете спрямовує на суто творчу, інтелектуальну діяльність. Його захоплюють проблеми вічного, абсолютного, що знайшло свій відбиток у нових творчих задумах, наприклад, у більш широкому і філософськи спрямованому плані «Фауста» і Десятиліття 1794—1805 років пройшло під знаком творчої дружби з Ф. Шіллером, яку урвала передчасна смерть останнього. Тоді ж встановлюються жваві стосунки з «єнськими романтиками» — молодим поколінням поетів і філософів, що зробили центром своєї діяльності Єнський університет (науковим куратором якого був Гете). В цей же період Гете — директор Веймарського театру (до 1802 року), на сцені якого він ставить п'єси Шекспіра, Лессінга, Шіллера, Клейста, свої власні твори. Найзначніший творчий здобуток цих років — роман «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1796).

У перші п'ять років нового, XIX століття йдуть з життя духовно близькі поету люди: Новаліс, Клопшток, Кант, Гердер, Шіллер... У Гете значно погіршується здоров'я, він зазнає нападів меланхолії, скепсису, страху смерті. Підточують душевні сили і поразки Німеччини у війні з Наполеоном, зокрема катастрофічна поразка під Єною у 1806 році, всього лише в кількох кілометрах від Веймара. Наполеон залізною рукою перекроює карту Німеччини, скасовує десятки герцогств і князівств, встановлює свої закони.

Поступовому одужанню і подоланню кризи сприяла атмосфера загального національно-патріотичного піднесення в Німеччині, а потім і вирішальні перемоги над Наполеоном. Зрозуміло, що творча натура Гете ніколи не мирилася з бездіяльністю, і в ці важкі роки він не полишає творчості: закінчує першу частину «Фауста» (1806), друкує роман з витонченою морально-психологічною проблематикою «Вибіркова спорідненість», свої переклади «Племінника Рамо» Д. Дідро і «Життя Бенвенуто Челліні». Особливо багато уваги в ці роки Гете приділяє природознавчим дослідженням: з ботаніки, зоології, анатомії, геології, оптики. Все це було не просто «освітчим дозвіллям»: Гете прагнув свідомо виробити в собі певне синтетичне уявлення про світ і людину, відкрити загальні закони, яким підпорядковуються суспільство, природа, мистецтво.

Новий злет творчості припадає на післянаполеонівську добу. У 1814 році Гете на короткий час залишає Веймар і подорожує старовинними німецькими містами, знайомиться з їх архітектурними і художніми пам'ятками. Цю подорож він називає «гіджрою» (Hegire), натякаючи на втечу Магомета до Медини, що посприяло виникненню нової релігії. І справді, поет переживає, як колись, оновлення в житті і творчості. З'являються збірка віршів «Західно-східний диван» (1819), ще один роман — «Роки мандрів Вільгельма Мейстера» (1829), автобіографічна книга «Поезія і правда», що охоплює час до його оселення в Веймарі (1831). Добігає кінця робота над другою частиною «Фауста»; весь твір повністю був надрукований після смерті поета.

В останні два десятиліття свого життя Гете був всесвітньо визнаним поетом, а його дім у Веймарі став місцем паломництва. Саме тоді були зроблені численні записи різноманітних бесід і висловлювань Гете, особливе місце серед яких належить розмовам з Гете секретаря поета П. П. Еккермана. Ранньою весною 1832 року Гете застудився і через тиждень, 22 березня, помер. Коли пульс його уже зникав, права рука поета ніби ще намагалася щось написати в повітрі. Похований Гете у Веймарі в одному склепі з Шіллером.

«Я збирав усе, що проходило перед моїми очима й вухами, перед моїми почуттями, — писав Гете уже на схилі своїх років. — Для моїх творів тисячі окремих істот внесли своє (...), всі прийшли і принесли свої думки й досягнення, свої долі, своє життя, своє буття. Так я пожинав часто те, що сіяв інший; робота мого життя є створенням колективу, і це творіння носить ім'я *Гете*». Слова великого поета пояснюють енциклопедичність його інтересів і діянь. Можна сказати, що вся складна епоха, в яку він жив, виразила себе через його творчість. І не лише через шедеври. «У спадщині Гете чимало і зовсім незначних творів — художніх, які зовсім не мають естетичної цінності, теоретичних, дивовижно пласких і неправильних», — писав у ХХ столітті німецький філософ Г. Зіммель. Але не так легко досягнути й ті твори, що безперечно збагатили скарбницю світової культури. «Різноманітні уявлення Гете, що постійно змінювались за його довге неоднозначне життя, дають привід для такого ж різного тлумачення», — продовжує вчений. Навіть саме життя поета неможливо вбігати в якісь логічні рамки, його не можна підкріплювати «цитатами», бо «в них завжди можна знайти факти, протилежні за своїм значенням»¹.

Гете жив на зламі епох. До недавнього часу в науці була поширена традиція відносити його творчість до Просвітництва, з яким пов'язувало поета багато творчих і світоглядних рис. Звичайно, від честі належати до великої доби не став би відмовлятися жодний її сучасник. Проте історико-культурну добу створюють генії, саме вони надають їй сенсу, змісту і визначають її. Але їм же дано право розсувати межі доби і вказувати їй подальший шлях. Німецький поет Генріх Гейне назвав час творчості поета «художнім періодом Гете» в німецькій культурі, а в ХХ столітті історик літератури Герман Август Корф назвав останню третину XVIII — першу третину XIX століття «часом Гете». Багато взявши у свого часу, Гете незмірно більше дав йому, поступово утворивши тим самим нову художню епоху.

Чи не найважливішим наріжним каменем нової історико-літературної епохи, «творіння на ім'я Гете», стало кантіанство — філософія великого Іммануїла Канта (1722—1804), ровесника українського філософа Григорія Сковороди. Протягом найближчого півстоліття учні Канта — Й. Г. Фіхте, В. Ф. Й. фон Шеллінг, Ф. Шлегель, Новаліс (псевдонім Ф. фон Гарденберга), Ф. Шлейєрмахер — розвивали його вчення; перед ним схилилися Г. В. Ф. Гегель і А. Шопенгауер. Головна заслуга Канта полягала в обґрунтуванні *творчого* характеру мислення. Людина — істота скінченна, але мислення її сягає нескінченності. Філософ поглибив наші уявлення про свідомість, яка не просто механічно копіює реальність, а додає до образу реальності щось від індивіда, роблячи його *особистістю*. Англійські і французькі просвітники у XVIII столітті обстоювали ту думку, що всі люди однакові, бо однакові закони мислення. Філософія Канта давала можливість стверджувати інше: всі люди духовно неповторні, бо мислення не тільки відтворює реальність, а й вносить у неї власні уявлення. Кожна людина — *творець* і збагачує природу тим, чого в ній нема, — образами свого мислення. Кант встановив, що одна частина свідомості — здоровий глузд, *Verstand* — пов'язує людину зі світом емпіричного (буденного, звичайного, земного); інша частина — розум, *Vernunft* — з нескінченністю, царину якої філософ назвав «ідеями (або принципами) розуму». Звідси утвердилася назва нового вчення — *ідеалізм*. Вищі, ідеальні, поняття — краса, піднесеність, честь, совість, любов, батьківщина, патріотизм, віра, вічність, безкінечність та ін. —

¹ Зіммель Г. Избранное: В 2 т. — М.: Юрист, 1996. — (Лики культури). — Т. 1: Философия культуры. — С. 165; 159.

надають сенсу існуванню людини. Без них вона не може жити духовно повним буттям і стає жалюгідним рабом повсякденного, емпіричного — тобто, за влучним німецьким слівцем, *філістером* («мішанином»)¹.

Другим наріжним каменем «часу Гете» стала по-новому осягнута античність. Мистецтвознавець Й. Й. Вінкельман (1717—1768) вважав, що міфи, закарбовані, зокрема, в античній скульптурі, відображають природність існування людини, повноту її духовного буття в союзі з природою. Драматург і естетик Г. Е. Лессінг (1729—1781) учив бачити в міфах грекоримської давнини рух, притаманний духові неспокої, трагічну колізійність («Лаокоон, або Про границі між живописом і поезією»). Це значно відрізнялося від того, як сприймали міф в Англії чи Франції у XVII і XVIII століттях. Якщо французькі класицисти співвідносили міф з ідеєю державності і з суспільними доброчинностями, то німецькі мислителі — зі Всесвітом, природою, народним життям. Міф у німецькому мисленні переходив у своєрідну філософсько-естетичну утопію, сенс якої полягав у «поверненні вперед» — у вірі в те, що людина врешті-решт переборе свої обивательські інтереси, подолає роздвоєність духу і однобічність («одномірність» — Г. Маркузе) свідомості і поверне собі, подібно до греків давнини, повноту власного існування в союзі з природою і всім суспільством. Тоді, за словами Гегеля, індивід не підлягатиме закону як чомусь чужому і зовнішньому, а сам втілюватиме в собі закон як власну внутрішню сутність.

Третім наріжним каменем нової епохи стали Шекспір і Сервантес, в цілому знехтувані добою Просвітництва. Обидва генії творили на зламі епох Відродження і Бароко, відобразили трагічну напруженість людського буття і прагнення осмислити його в новому філософсько-естетичному плані. Художній світ Шекспіра — це фантастика, поезія природи, прагнення піднести низьке і буденне до шляхетного, кинути світло земного на ідеальне, а трагізм розкрити у зіткненні з іронічним і комічним. Сервантес відтворив світ через ушляхетнюючий ракурс високої іронії і співчуття. Обоє об'єднує віра у *вчинок*, через який людина утверджує свій високий сенс, не зважаючи ні на що, інакше вона перестає бути такою. Вічний внутрішній неспокій, постійне прагнення до далекої, а часом і нездійсненої мети — ось основа переконань таких різних поетів і мислителів, як Гете і Шіллер, Фіхте і Новаліс, Гельдерлін і Шлеєрмахер.

У науці зазвичай розділяють творчість поета на «штюрмерський» і більш пізній «веймарський» періоди. І це справедливо. Відомо, що сам Гете пізніше навіть надмірно критично поставився до своєї творчості «штюрмерських» років, власноручно знищив багато з ненадрукованих творів, неохоче друкував листування того часу. Проте таке мотивування періодизації творчості поета не мусить знімати питання про її *єдність*. Кантіанство з його культом художньої форми, новий погляд на античність, поетика, що ґрунтується не на готових правилах, а на вільній уяві, — все це сповна відбилося у творах Гете, хоч по-різному було представлено в ранні і пізніші роки.

Ранню творчість Гете нерідко пов'язують з традиціями сентименталізму, а вихідною точкою для юного прозаїка вважають Руссо. Сентименталізм звеличив неповторність індивідуального світобачення. До суттєвих його рис належить здатність героя знаходити в *буденних* виявах життя прихований для решти людей *високий* зміст. Тож джерело неповторності

¹ Образ узятий зі Старого Заповіту. Філістимляни («філістери») здалися герою Самсону настільки мізерними і жалюгідними, що він, відклавши свого меча, побив і розігнав їх всіх просто осялячою щелепою.

світу міститься не так у самій реальності, як у суб'єкті, що наділяє реальність властивостями свого багатого внутрішнього світу. Своє злиття з реальністю індивід сприймає як творчий акт, наповнений почуттям емоційної зворушеності й розчуленості, навіть патетичної схвилюваності, що, по суті, й становить суть сентиментального переживання.

Надзвичайно поширеною в німецьких «штюрмерів» була тема природи. У «Майській пісні» юного Гете годі шукати раціонально впорядковану панорамність чи певну ландшафтність природи. Погляд поета рухається розкуто, свавільно, навіть хаотично, підпорядковуючись настрою внутрішнього радісного збудження. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює власний автопортрет. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо-збудженою, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-містичною. Але щоразу перед нами по-різному розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами — образ самого поета.

Проте у своїх «штюрмерських» творах Гете розвинув стиль сентименталізму до вимірів, цілком чужих Руссо. Про це свідчить явище, назване «штюрмерським індивідуалізмом». Герой постає як окрема психологічна «монада» (Лейбніц), він сам є для себе джерелом духовної сили, морального закону і психологічної самодостатності. Образ «монадичного» героя постає перед нами у «Великих гімнах». У «Прометейі» герой кидає звинувачення в обличчя самому Зевсу! Прометей — сам для себе моральний закон і джерело духовної незалежності. Таке сприйняття античності було чуже французьким класицистам.

Не все однаково чітке й недвозначне в цих гімнах, часто їх зміст загадковий. Тут і мимолітні порухи душі, й не усвідомлені самим поетом переживання. Це знаменитий штюрмерський стиль, де загадковість і недомовленість — один із засадничих елементів. Образи природи іноді химерні, фрагментарні, уривчасті. Але в них читач угадує вже щось «фаустіанське»: природа постає різноманітна, несподівана, щедра на дива, часом навіть грізна й страшна.

У «Ганімеді» Гете прагне передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Ганімед — це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба, — це натхнення як вияв вищого творчого духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Обранець — він! Ганімед жадібно всотує в себе незабутні враження. Образ натхнення як високого, але наївного осягнення перегукується з ученням Канта про генія: «Геній сам не може описати чи науково показати, як він створює свій твір (...), сам не знає, яким чином у нього здійснюються ідеї для цього, і не в його владі спеціально чи за планом придумати їх і роз'яснити іншим...»¹.

Проте апофеоз суб'єктивної схвилюваності, яка надає природі нового для неї смислу, може перейти в трагедію, а нетотожність реальності та її образу у свідомості — стати причиною трагічного розладу. Про це свідчать балади: «Рибалка» й особливо «Вільшаний король», написані вже у «післяштюрмерську» добу (1782). В останній — дитина стає жертвою власної уяви, раціональні пояснення батька виявляються безсилими. У змаганні здорового глузду та наївної уяви перемагає уява і тим занепащує все. Здається, тут Гете замислюється над тією страшною ціною, що її платить людина за автономність і самодостатність уяви, розуму.

¹ Кант И. Сочинения: В 6 т. — М.: Мысль, 1966. — Т. 5. — С. 323—324.

Тема трагічного розладу між реальністю та її суб'єктивно забарвленим змістом розкрита письменником у «Стражданнях юного Вертера». Головний персонаж марно прагне відстояти свою внутрішню самотність, світ почуттів як основний зміст своєї особистості. Вертер — трагічна «монада», що сама в собі знаходить моральний закон і джерело психологічно насиченого життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятого — суспільству, де мотиви поведінки підкоряються лише емпіричному плинові життя, де панують етикет, компроміс, умовності. Перед Вертером ніби-то і є вибір: підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом. Розуміючи, що його почуття, неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більше того, виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують *тільки для нього*. Він цінує відносини і речі, що, не маючи значення для інших, становлять для нього інтимно близький образ світу. Ці уподобання роблять його *нестандартною особистістю* в суспільстві і викликають в оточення подив та нерозуміння. Мова Вертера не просто схвильована й емоційно піднесена; герой усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість знайти з ними спільну мову і тим більш реалізувати у суспільстві свої якості. Він доходить висновку, що його внутрішня неповторність і є головною завадою для щастя.

У Вертері чимало рис Фауста. Герой хоче утвердити себе як внутрішньо вільна людина, але не у згоді зі стандартною поведінкою, конвенційним способом мислення і дій, що поширені в суспільстві, а всупереч їм. Він сам хоче бути своїм законом, але діяти не анархічно і свавільно, а у згоді з природою, яку у XVIII столітті сприймали як жадану духовну повноту світовідчуття. Вертер утверджує своє право на духовну «монадичність» ціною власної смерті.

Ще одним твором, що прославив юного Гете, була драма «Гец фон Берліхінген» на сюжет з реформаційних війн у XVI столітті. В автобіографії поет згадує про своє захоплення історією цього лицаря в одному зв'язку з Фаустом. У задумах про Прометея, Геца і Фауста проявилися нахили юного Гете до сюжетів, *що мали «протестний» характер*, та до історичних, міфологічних чи легендарних осіб, що викликали до себе неоднозначне ставлення, здебільшого несприйняття та осуд (в цей ряд можна поставити й Вертера). Можливо, так відлунювався «шекспірівський» підхід: цілком свідомий намір зробити психологічно «масштабнішою» політично чи морально одіозну особу, розкрити у злочинці чи віровідступнику загальнолюдське; і на додачу пробудити палке співчуття до того, кого громадська думка одностайно засуджувала.

У «Геці» поет силою уяви не просто відтворював минуле, а сам *творює* історію, викликав до життя *нову* історичну особистість. В основі нового підходу до історії було прагнення ствердити нові духовні цінності. І головний наголос при цьому падав на особистість. Сама історія при всій її конкретності, відтвореній на основі мемуарів лицаря та історичних досліджень вчених, все ж таки відходила на другий план і поставала у творі як своєрідне універсальне середовище, як така собі сфера для ширяння людського духу. В центрі твору опиняється особистість у напруженій взаємодії чи відштовхуванні з цим універсальним середовищем. Перед нами розкриваються підходи до метафізичної і водночас психологічної історичної драми, яку згодом найяскравіше вдасться втілити Фрідріху Шіллеру. Але такою метафізичністю був пройнятий і Гетевий «Фауст».

Величезне значення для Гете мали дружні взаємини з поетом, драматургом і філософом Фрідріхом Шіллером (1759—1805), який у «штюрмерській» творчості Гете побачив вияв «наївного» генія, що утверджує повноту свого буття як буття одухотвореної природи на противагу сучасній цивілізації, цінності якої більше нагадували болісну тугу за природою. Під впливом Шіллера у поета знову пробуджується інтерес до юнацького задуму «Фауста», що він його закінув ще в середині 70-х років. Гете і Шіллер намагаються осмислити риси нового світовідчуття, в основі якого лежала б духовна повнота і цілісність, притаманна хіба що самій природі, і розробити принципи нової естетики творчості. Зразок вони шукають в античності, в середніх віках, у добі Відродження. Ці філософсько-естетичні шукання дістали в гетезнавстві назву «веймарської класики»¹.

Краса для «веймарської класики» була невід'ємною від уявлення про *належну людину*, яка б втілювала у собі внутрішню цілісність чуттєвого і духовного, єдність із зовнішнім світом — з суспільством, природою, Всесвітом. «Веймарська класика» — це не спроба реставрувати минуле, а таке собі *повернення вперед*, до повноти людського існування, яке може бути досягнуто свідомо, а не просто отримано з рук природи, як це сталося на світанку людської культури. Ці настанови веймарської класики привертали пильну увагу з боку Фіхте, Новалиса, Гельдерліна та інших романтиків і були розроблені ними у вигляді філософсько-естетичної *умови*.

Між *природою* і *культурою*, на думку Гете, немає непрохідної прірви, як це вважав Руссо; навпаки, вони тісно взаємопов'язані. Розвиток природи закономірно приводить до виникнення свідомості і культури. Цим положенням відкидається класицистична теорія наслідування, що виходить не безпосередньо з природи, а із «вторинних» зразків. Сама природа стає основою законів мистецтва і через одні й ті самі фундаментальні закони утверджує свою вищу форму існування — свідомість і як її найкращий вінець — красу. Цим пояснюється настійливе прагнення Гете знайти «прафеномен», щоб використати його як спільну основу для художньої творчості і для наукового вивчення природи.

В основі *міфотворчості* «веймарських класиків» лежало не наслідування готових зразків, як у французьких класицистів, а *свідоме* відтворення митцем ніби *несвідомих* творчих імпульсів природи, не реалізованих нею самою до кінця. Це обумовило *ідеалізаційний* принцип зображення персонажів, зокрема у «Фаусті» та в інших творах поета.

Стиль, в розумінні веймарських класиків, відображує внутрішню сутність об'єкта, його *істину*, яка завжди явлена *чуттєво* і завжди — через *красу*. Призначення форми — не підкреслювати зміст експресією, а *урівноважувати* його і тим самим забезпечувати цілісну єдність *форми, змісту і духу*. Таке розуміння форми і стилю виводило їх за межі відтворення лише самої давньогрецької поетичної техніки і відкривало простір для використання практично *всіх* можливих стильових систем і жанрових особливостей, зокрема народно-поетичного середньовіччя, бароко та ін. Особливо яскраво такий жанрово-стильовий симбіоз представлений у другій частині «Фауста».

«Веймарська класика», так би мовити, завершила на більш високому рівні штюрмерські шукання Гете. Видатний гетезнавець ХХ століття Г. А. Корф писав: «Цей розвиток, спрямований до загальнолюдської цілісності, був поверненням до старого ідеалу штюрмерства, але й одночасно

¹ Докладніше про це питання див.: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете: Дослідження. — К.: Вежа, 2002. — С. 121—127.

сходженням на більш високу сходинку». Поет знайшов цю колишню цілісність у гармонії власної особистості, природи й мистецтва. Але якщо раніше ця цілісність була «шасливим подарунком юності», то тепер поет знайшов її знов як «свідоме завоювання змужнілого віку»¹.

«Веймарська класика» була *відкритою системою*, оскільки мала опертя на фундаментальне поняття розвитку людини і культури, спрямованого на якомога повніше виявлення їх вищої родової сутності. «Пізній» Гете в цілому зберіг вірність культурологічним і естетичним постулатам «веймарської класики», хоча й відмовився певною мірою від тих її елементів, що були пов'язані з використанням античних міфів і поетичної техніки давніх греків.

Отже, суть «веймарської класики» полягала не в культивуванні давньогрецького ідеалу, а в утвердженні тих тенденцій, які з часом зробили б *непотрібною* давньогрецьку культуру саме як *ідеал*. Тоді людина відкриє в собі здатність до повноцінного сприйняття *всіх* світових культур. А разом з проблемою ідеалу зникне і *проблема публіки*, яка постійно турбувала поета і, зокрема, знайшла відбиття на сторінках «Фауста» («Пролог у театрі»). Тож звернення Гете в середині 10-х років XVIII століття в пошуках внутрішньо повного людського буття до культури Сходу в «Західно-східному дивані» відповідало логіці розвитку головних тенденцій «веймарської класики».

Не всі тенденції «веймарської класики» виявилися життєздатними. Палкий прихильник Гете Ріхард Вагнер писав про неможливість досягнути повноти естетичного ідеалу в умовах духовного розколу, що його переживає сучасне суспільство: «У греків мистецтво було закорінено в суспільній свідомості, тоді як зараз воно існує лише у свідомості окремих індивідів поруч з суспільною несвідомістю (...) Справжнє й прекрасне мистецтво не може існувати там, де воно не впливає з життя як вияв вільної, свідомої суспільної самосвідомості, але перебуває на службі у сил, що ворожі вільному розвитку суспільства (...) Ні, ми не хочемо знов зробитися греками, бо те, чого греки не знали і що неминуче привело їх до загибелі, — ми тепер це знаємо»².

Задум «Фауста» — головного твору Гете, виник ще у 70-і роки в Страсбурзі. «Уславлена лялькова комедія (...) на всі лади звучала і бриніла в мені», — згадував пізніше поет. У цьому найвсміянішому сюжеті, що став ядром Гетевого твору, розповідалося про те, як чорнокнижник Фауст складав спілку з дияволом, який обіцяв йому доступ до всієї можливої земної мудрості, але натомість вимагав за плату безсмертну душу вченого. Коли ж Фауст пересититься знанням, він сам вільний спинити останню мить свого життя.

Період «складання» народної легенди про Фауста нараховує кілька століть. Він завершився створенням «народної книжки» «Історія про доктора Фауста», що була надрукована 1587 році у Франкфурті-на-Майні видавцем Й. Шписом. Легенда проникла в Англію, де на її основі К. Марло написав п'єсу «Трагічна історія доктора Фауста» (1593). У XVII столітті, внаслідок заборони пуританами в Англії загальнодоступного народного театру, гурти акторів шукали заробітку за кордоном, насамперед у Німеччині. Вони і привезли з собою виставу про чорнокнижника. Для того

¹ Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. — Bd. 2. — Leipzig: Koehler & Amelang, 1958. — S. 305.

² Вагнер Р. Кольцо Нибелунга: Избр. работы. — М.: ЭКСМО-Пресс; Санкт-Петербург: Terra Fantastica, 2001. — (Антология мысли). — С. 679, 690, 692.

щоб полегшити глядачеві розуміння сюжету, його максимально спрощували, наголос робили на видовищності, наприкінці показували, зазвичай, «балет і веселу комедію». У виставі брали участь німецькі комічні персонажі — Гансвурст («Ганс-ковбаса»), Пікельгерінг («Маринований оселедець»), Каспар (чи Кашперле). Вони не просто пояснювали зміст дійства, що йшло іноземною мовою, але й розважали публіку. З часом закріпилась традиція показувати Фауста у супроводі комічного слуги чи учня-невдахи. Роль першого поступово перебрав Мефістофель, а другим став «фамулус» (учень) Вагнер. У міру того як діяльність англійських театральних гуртів поступово згорталася, їхні сюжети і театральні прийоми переходили в німецький ляльковий театр. Там сюжет про доктора Фауста ще раз був спрощений, видовишно підсилений, заграв новими комічними барвами і став ще більш моралізаторським. У такому вигляді і познайомився майбутній поет з історією бунтівного доктора.

Оселившись у Веймарі, Гете не полишав роботи над твором, зачитував друзям уривки і навіть дозволив фрейліні Луїзі фон Гьохгаузен зробити з написаного копію, яка випадково була знайдена в архіві у 1887 році Цей твір, що сам поет не призначав для друку, вчені назвали «Прафауст» («Urfaust»).

Непридатність Фауста для серйозної трагедії для багатьох була поза сумнівом. Знаменитий дослідник німецької давнини І. Я. Бодмер вважав: «Про цього пройдисвіта можна написати хіба що фарс». Що привабляло юного Гете в цьому сюжеті? Зіставляючи між собою написані в роки «штюрмерства» гімн і драматичний начерк «Прометей», драму «Гец фон Берліхінген», роман «Страждання юного Вертера» і «Прафауста», неважко помітити, що всі ці твори мають протестний характер і орієнтуються на показ героїв, чия політична роль або приватне життя виключало будь-яку можливість для їхньої суспільної значущості чи моральної взірцевості. І зародилися вони в уяві штюрмера, налаштованого протестно, *неконвенційно* щодо сучасного йому літературного і громадського життя.

Гете хотів показати життя знаменитого віровідступника Фауста так, щоб розбудити до нього співчуття, а для цього прагнув розкрити душу вченого не стільки в наукових заняттях, скільки у знайомій самому поету приватній сфері, в коханні до жінки. Але стільки було написано про те, як нечестивий чорнокнижник викликав з небуття знаменитих красунь давнини і віддавався з ними любов'ю (серед них була знаменита грецька красуня Гелена, через яку почалася Троянська війна), що Гете у своєму творі вирішив зробити коханою мага звичайну городянку Маргариту, зовні і духовно цілком звичайну дівчину, якій він дав виключно юний вік — 14 років! І це до неї, у її тенета, за планом диявола, мав потрапити досвідчений спокусник, щоб назавжди загубити свою душу?!

У «Фаусті-1» історія кохання Фауста і Маргарити займала три чверті сцен. Фауст у «штюрмерському» рукопису — молодий учений, яким і належало бути бентежній людині нової формації. Уже в цьому повороті сюжету ми відчуваємо неконвенційність, елементи епатажу, приховану незгоду з літературною традицією. Пізніше поет введе сцену «омолодження» старого Фауста за допомогою відьомських чар.

У 1790 році Гете опублікував свій твір під назвою «Фауст. Фрагмент». Дія уривалася після сцени «Собор». У 1808 році поет надрукував значно допрацьований, збільшений в обсязі у два з половиною рази текст під назвою «Фауст. Перша частина трагедії» («Фауст-1»).

«Фауст-1» виявляє чимало рис, що пов'язують його з естетикою народного театру, театру Шекспіра. Місце дії постійно змінюється, сцени

чергуються за принципом контрасту. Поет намагається розгорнути центральну подію сцени, показати момент прийняття рішення або розкрити основний афект; при цьому дію, що служить переходом від одної сцени до другої, він просто опускає. Звідси в читача виникає враження розрива між сценами і певної фрагментарності цілого. Домінує установка на театральність і атмосфера чудесного, багато комічних сцен, де диявол виступає у травестійному вигляді. Світло, колір, звук і рух відіграють важливу роль. У кожній сцені є свій яскравий видовишно-предметний центр. Зокрема, у першій сцені театральне ефектно з'являється Дух Землі. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцигу» — це магичні дії з вином, яке починає текти прямо зі столів, а також пожежа наприкінці. У сцені «Вечір» Мефістофель видихає в кімнаті Гретхен сірчаний дим, так що, зайшовши, охайна дівчина відразу ж кидається провітрити помешкання¹...

Однак у Гете, на відміну від народної легенди, Фауст позбавлений травестійності. І навпаки, образ «ворога роду людського» щедро наділений рисами комізму. Мефістофель поєднує риси двох типових образів народного комізму: грубіяна (Grobian) і шахрая (блязня, дурня — Schelme, Narr). Обидва персонажі належали до «низового» середовища і виступали як «неконвенційні» особи, тобто як такі, що відкидають загальноприйняті цінності, здатні на епатаж і виклик. Мефістофель виступає як цілком неконвенційна, навіть анархічна особа. Це виражається в нехтуванні всіма високими нормами людського суспільства, про що свідчить його позиція щодо науки, щодо кохання і подружнього життя тощо; та іноді читач відчуває згоду з цим персонажем. Так, у пісні про блоху («Авербахів склеп...») Мефістофель виступає проти сервілізму в суспільному житті, який часто так допікав Гете. Всі готові терпіти укуси блохи та її родичів, щоб потрапити в милість до царя...

Сам Фауст також демонструє риси неконвенційності, але без грубого епатажу, притаманного чорту. Зокрема, його глибоко не задовольняє вивчення філософії, медицини, юриспруденції та богослів'я. Це ж саме стосується приватних стосунків та інтересів. Так, у розпалі наукових занять він замріюється про природу — джерело найбільшої повноти знань. Він хоче завоювати серце Маргарити поривом природного почуття і висловлюється в дусі філософії Жан-Жака Руссо — вельми виклично для ортодоксально настроєного читача і для Мефістофеля — про Бога природи і любові як про високу істину: «Наповни ж цим все серце, аж по вінця, / І якщо в цім чутті зазнаєш щастя ти, / То зви його, як хочеш: / Любов! Блаженство! Серце! Бог!».

Велику роль відіграє в «Фаусті-1» природа. В сцені «Ніч» вона розкривається як первозданий, безпосередній та істинний світ на противагу світу вторинному — книжно-схоластичному, кабінетному. Природа — це світ свободи, світ тепла й ніжності; це світ душевної гармонії й повноти життя, світ чуттєвої повноти. В такому сприйнятті природи багато від романтизму Ж.-Ж. Руссо, від теплоти філософського пантеїзму Шефтсбері. Та Гете надає темі природи *трансцендентального* значення, тут відчувається благодійний вплив Г. В. Лейбніца. Поет розглядає природу як частину Всесвіту, а отже, й як позначену атрибутом духовної й фізичної нескінченності. Водночас поет сприймає цю універсальність як пластичну одухотвореність, чуттєво забарвлену розмаїтість. Знак макрокосму, що його розглядає Фауст, розкриває образ природи як *світотбудови*. Вченого

¹ Одна з версій імені Мефістофеля пов'язана зі словом *mevístis* — «п'яниця» (грецьк.); ще одна — зі словом *merphitis* — отруйні випаровування (латин.).

захоплює гармонійна картина світу, де, як в ідеально налагодженому механізмі, ні на хвилину не припиняється активна робота. Та Фаусту ближчий інший знак — знак Духа Землі, який являє собою живе буття, де змішані «народження і смерть, океан і твердь, ткания мінливе, життя бурхливе».

Як бачимо, природа постає у «Фаусті» як така, що *безпосередньо* оточує людину, як *субстанція світобудови* і як *принцип буття*. В останньому особливому значенні природа розкривається зовсім не обов'язково як прекрасна та гармонійна, вона буває *різноманітна*, мінлива і навіть непередбачувано страшна та ворожа. Не випадково те, що Дух Землі постає перед Фаустом у «страшному вигляді». Таке трактування природи обумовлене розумінням долі людини як споконвічно трагічної — через небажання людини зректися прагнення до безкінечного і через неспроможність збагнути безкінечність звичайним смертним розумом. Бурхливе, радісне і трагічне включення людини у природу як у щось єдине і цілісне саме й оспівується у «Фаусті».

З темою природи в «Фаусті-1» переплетена тема кохання. Навіть озброєний магією і маючи такого могутнього помічника, як Мефістофель, Фауст не в змозі опиратися владі природного почуття. Тема трепетної сентиментальної закоханості чорнокнижника прозвучала виключно для німецької публіки, яка звикла завжди бачити у Фаусті нікчемного віровідступника, що використовує магію у своїх корисливих, низьких, плотських цілях. Диявол також безсилий спрямувати почуття Фауста і Гретхен у русло грубого любовострастя. Фауст і Гретхен з радістю і відчаєм, Мефістофель з роздратуванням і цинічною недовірою змушені визнати над собою вищу силу природи, що підносить і оглушає, заповнює і спустошує все людське єство, силу, непідвладну ні чорнокнижництву, ні чарам, непередбачувану у своєму безкінечному розмаїтті, що живе за своїми власними законами.

Маргарита (Гретхен) до зустрічі з Фаустом — це образ *спокійного й щасливого невідання*. Вона втілює наївну душевну гармонію. Це «гармонія» певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про сумні події в сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм. Сентиментально захоплений монолог Фауста в кімнатці Маргарити («Вечір») не тільки розкриває почуття закоханого, а й змальовує риси патріархальної простоти й усталеності життя дівчини. Тут час ніби зупинився, про що свідчить мотив крісла — «трон батьків», символ споконвічності. Дівчина прагне у всьому дотримуватися «пристойності», а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродесного життя, чого вона сама від себе не чекала.

До зустрічі з Фаустом Маргарита знала тільки любов до Бога і приязнь до своїх рідних. Ось чому для неї важливо узгодити своє нове, невідоме раніше почуття із значущими для неї цінностями. Так виникає розмова з Фаустом про Бога. Дівчина прийняла почуття кохання у своє серце, у свій світ наївної гармонії. Проте нове почуття виявилось зовсім не таким, як це їй мріялося. Схвилюваність Гретхен вилилася в її пісні за прядкою: «На серці жаль, / Мій спокій зник / І вже не вернеться / Повік, повік». Це несвідома тривога людини, яка відчуває, що її забирають під владу, підкоряють своїм незламним законам якісь невідомі космічні сили. В образі Гретхен Гете втілює свої роздуми не просто про безтурботно-гармонійний стан душі, а й про місце гармонійного спокою в системі світової, природної єдності. Бурхливі поривання і спокійна наївна гармонія душі виражають дві сторони буття. Проте у своєму становленні при-

рода завжди порушує спокій та застій і рухається до своєї мети. У «Фаусті-1» тема кохання, як і тема природи, виходить за рамки сентиментального стилю і набуває *метафізичного* звучання.

Публікуючи «Фауст-1», Гете вже уявляв у загальних рисах концепцію всього твору. Вельми складне завдання полягало в тому, щоб інтегрувати в задуману цілісність уже готову 1-шу частину, написану з іншими поетичними намірами. Не можна сказати, що це завдання було розв'язане поетом естетично бездоганно. «Фауст-1» і «Фауст-2» не становлять органічної єдності, зокрема щодо стилю. Перша частина відзначається «романтичністю», а друга — жанровим, феєричним, ліричним характером. Не випадково знаменита опера Шарля Гуно була написана на матеріалі саме 1-ї частини, з якої сюжетно-оповідний елемент виділявся легко. Гете свідомо намагався знівелювати, зруйнувати подієву лінію у творі. При доопрацюванні 1-ї частини було підсилено три аспекти: філософська змістовність образу Фауста, стихія комічного і масові сцени. Останні досить симетрично «розбивали» подієву лінію і переключали увагу глядача в царину певної чарівно-поетично-комічної умовності («Відьмина кухня», «Вальпуржина ніч» та ін.). У 2-й частині жанровість була доведена до безупинного феєричного руху, в якому читач часто втрачає нитку події. Весело-тривожний карнавал придворних і вистава з викликанням тіні Гелени в 1-й дії химерно переходить у викликання з колби Гомункула в лабораторії Вагнера і безтурботне морське свято міфологічних істот в 2-й дії, яке змінюється в 3-й дії гротескною виставою (Мефістофель у ролі потворної дівки Форкіади!) і ніби інсценізованим казковим шлюбом Фауста з тінню Гелени; їхній син — хлопчик Евфоріон — з'являється і зникає як тінь не реалізованої до кінця поетичної мрії, ніби повторюючи долю нещасного Гомункула. В 4-й дії читача переносять на театр воєнних дій, де беруть участь, поряд з армією Цісаря, химерне ополчення Мефістофеля і сили замороженої ним природи. Наприкінці 5-ї дії останній акорд людської драми переходить в просвітлений, урочистий, безплотний рух: ангели несуть душу Фауста на небо. Австрійський композитор Г. Малер поклав цю сцену на музику у своїй Восьмій симфонії¹.

У міру наближення всієї роботи до кінця Гете дедалі ясніше відчував, що логіка створеного ним образу не припускає скинення Фауста в пекло. Тут цей герой, символ нової людяності, назавжди прощався з персонажем середньовічної легенди.

Що являє собою угода Мефістофеля і Фауста? Знаменита умова диявола спирається на *утилітарно* сприйнятю «міль щастя». Все, що утилітарне, — егоїстичне. Егоїстична мораль Мефістофеля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема в самозреченні. Ось чому з самого початку Мефістофель прагне розпалити афекти Фауста, щоб впливати на нього через чуттєві задоволення.

Переконаність Мефістофеля в одвічній зіпсутості людини, внаслідок якої її легко можна збити з моральної позиції, не тільки була загальним місцем містерії як джерела сюжету Гетевого твору, а й відображала філософські суперечки у XVIII столітті. Зокрема Гете у «Фаусті» не міг пройти повз трактат «Байка про бджіл» Бернарда Мандевіля (1670—1733), в якому

¹ Докладніше про жанрово-стильові особливості «Фауста» Гете див.: Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. — К.: Вежа, 2002.

англійський філософ виклав свої погляди на зло як рушійну силу для суспільного добробуту. В усіх діях і висловлюваннях Мефістофеля чітко проглядається цілком світський світогляд — *моральний емпіризм*. Мефістофель репрезентує заперечуваний німецьким ідеалізмом погляд (зокрема, і Мандевілевий) на чуттєвість і матерію як такі, що фатально поневолюють людину. Протистояння Мефістофеля і Фауста відбивало, по суті, протистояння двох епох: докантівської епохи емпіричного пасивізму і кантівської, ідеалістичної епохи етичного активізму, до якої належав Гете. Поет виразив свій постулат образно, але цілком зрозуміло для XVIII століття словами Господа («Пролог на небі»): «В душі, що прагне потемки добра, / Є правого шляху свідомість». Тут у Гете Господь відображає нову, кантіанську позицію, згідно з якою людина спроможна протистояти чуттєвості завдяки розуму, а світ чуттєвості (матерію, природу) поет розглядає не як фатальну пастку для душі, а як прекрасний і повнозвучний світ. *Розум* орієнтує людину на вищі цілі існування, на пошук вишого сенсу буття — того, чого не може підказати *здоровий глузд* просвітників-раціоналістів.

З розумінням *провокуючої* (а не діалектичної, як нерідко тлумачать) ролі зла для суспільства пов'язана самохарактеристика Мефістофеля: «Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого...». Мефістофель трактує рівнозначно і зло і добро як щось чуттєве, окреме, кінцеве, «випадкове і партикулярне» (Гегель). Зв'язок між ними існує у вигляді самої випадковості, а не у вигляді розвитку. Мефістофелеве розуміння добра і зла позбавлене універсальності, його неможливо пов'язати з природою; адже Мефістофель репрезентує не всю природу, а лише *одну її частину* — хаотичну, неоформлену, «революційну». У «Фаусті» *конструктивну* єдність *полярних* сил у процесі *розвитку* представляє не Мефістофель, а все ж таки сама Природа як така, у всьому її розмаїтті та багатстві. Мефістофель виведений як носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не ствердити.

Становлення Фауста як особистості відбувається завдяки його *свідомим* прагненням, а не втручанням випадковостей за волею носія «зла» Мефістофеля. Твердження Мефістофеля — це парадокс здорового глузду. На ньому Мандевіль побудував свою філософію, ним грає Мефістофель. Воно звучить як бундючна самореклама, забарвлена, проте, іронічною гіркотою; адже недарма диявол скаржиться на свою неспроможність переробити світ: «На всякі способи я брався, / А все удачі не діждався: / Проти пожеж, потопів, бур / Земля стоїть собі, як мур!»

Історична цінність емпіричної етики полягала в розкритті головної суперечності суспільства, в якому не знаходять самовиявлення природні почуття людини; регулюючим принципом при такому розумінні є не особистість, а чужа їй сила (держава). Німецький ідеалізм, аж ніяк не заперечуючи такого протиріччя, вбачав регулюючий принцип у самій особистості, в тій стороні людської природи, яка пов'язана не з чуттєвою матерією, як у англійських і французьких емпіриків, а зі світом космічної духовної енергії. У цьому криється ще одне пояснення, чому *емпіризм* і *скептицизм* Мефістофеля (Мандевіля) постійно зазнає поразки в суперництві з *ідеалізмом* Фауста (Канта).

Логіка образу Фауста приводить його до миті найвишого життєвого задоволення як миті *самозречення*. Сенс свого існування Фауст знаходить у задоволенні не чуттєвих бажань, як того прагнув скептик і емпірик Мефістофель, а *ідеальних прагнень*. У чому вони полягають? Цей мотив розвивається в останній, 5-й дії твору. У винагороду за воєнну допомогу

Фауст одержує від Цісаря безплідну рівнину, що її постійно заливає морська вода, вирішує осушити її і побудувати місто. Він вступає у двобій з деструктивними силами природи, з «дурною безкінечністю» в ній, і тим підносить себе, Людину, як конструктивне, творче начало. Важливо, що Гете зіставляє діяльність трьох «зодчих»: Цісаря, який після здобутої перемоги будує державу на нових законодавчих засадах, Архієпископа, що споруджує храм, і Фауста, який створює, за задумом автора, щось зовсім інше — нову цивілізацію.

На думку Канта, яку прийняла вся його епоха, людина не може бути *засобом* відносно найвищих задумів природи, але тільки *метою*. Оскільки сама по собі мета недосяжна, то існування людини — безкінечне. Призначення людини на землі може здійснити не один окремих індивід (навіть геній!), а лише *рід*. Так доба Канта-Гете виходить на нове уявлення щодо культури. На думку Канта, культура є здатністю людини ставити перед собою не лише найближчі (емпіричні), але й віддалені (ідеальні) цілі і підпорядковувати їм не лише особисте життя, а й життя всього *роду*. Істинне буття людини — це буття в культурі, в царині найвищих, «дальніх» життєвих цілей, що освітлюють світлом високого смислу її повсякденне існування і підносять його над тваринним животінням у світі «скінченного», емпіричного. Готовність постійно долати невідповідність кінцевого результату ідеальним цілям містить парадигму культури.

Знаменитий монолог Фауста в сцені «Просторе дворище перед палацом», в якому він промовляє, здавалося б, фатальні слова про повне задоволення сущим, насправді є апофеозом нескінченному в людині:

Лиш тої життя і волі гідний,
Хто б'ється день у день за них.
Нехай же вік і молоде, й старе
Життєві блага з бою тут бере.
Коли б побачив, що стою
З народом вільним в вільному краю,
Тоді гукнув би до хвилини:
Постій, хвилино, гарна ти!
Ніяка вічність не поглине
Мої діла, мої труди!
Провидячи те щасне майбуття,
Вкушаю я найвищу мить життя.

За Кантом, умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього («ein paradiesisch Land»), Фауст зовсім не виключає *небезпеку* з життя людей, тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доланням погрози, що постійно таїть у собі море. Проте *саме в цих* умовах і можливе повноцінне життя всіх поколінь. У невтомній діяльності не окремих індивідів, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи, про що й говорить Гете вустами свого героя. До людського роду як цілісності Фауст зараховує себе. Фауст тут, кажучи словами Фіхте, «утверджує не самого себе, а щось більше, ніж він сам». Фауст бачить свою заслугу перед народом не в тому, що він ушляхетнив його життя, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченного, а *істину прагнення до нескінченного*. Це робить його щасливим. Фауст не випадково говорить про *майбутнє*. Оскільки, на думку Канта, вищі прагнення людини знаходять задоволення «не в індивіді, а в роді», то

Мефістофель, прагнучи спокусити Фауста, опиняється перед завданням, яке неможливо виконати. Ось чому диявол зазнає поразки.

У своєму монолозі Фауст говорить, що хоче бути разом «з народом вільним в вільному краю». Епоха Канта-Гете розглядала свободу як усвідомлення індивідом самого себе через *безперервність* власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки *внутрішньому* вольовому імпульсу. Тоді дійсно, як говорить Фауст, індивід мусить оволодівати (*erobern muss*) свободою в безперервному (*täglich*, щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності.

Мефістофель втрачає право на душу Фауста, оскільки мить щастя героя пов'язана з ідеальними мотивами. Фауст щасливий, бо *сам* робить власний вибір, в цьому вільному виборі знаходить *себе* як Людина і повністю зливається з майбуттям людського роду, з культурою, яка безкінечна. Індивід смертний, але рід безсмертний; тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду. Так Гете розв'язує у творі проблему смерті. «Фаустіанський» трагізм не потребує моменту катастрофи, його призначення — возвеличення цінності життя, прощання з яким злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і вітих. Твір закінчується *апофеозом*.

«Фауст», виданий повністю лише після смерті його автора, став у чомусь чужорідним явищем у німецькій культурі середини XIX століття. Це були роки певного збайдужіння до Гете, слава його була на деякий час затьмарена популярністю Шіллера. Г. Гейне у своїх паризьких дописах не приховував розчарування в 2-й частині твору і характеризував її як «алегорично заплутані нетрі», а першу частину «перелицював» у формі бурлескної «танцювальної поеми» «Доктор Фауст». Інтерес до «Фауста» спалахнув у Європі на рубежі XIX—XX століть і вже ніколи не згасав. Тоді ж О. Шпенглер визначив сутність європейської культури, назвавши її «фаустіанською».

В Україні передові уми ще в XIX столітті оцінили величезну культурну значущість і художні достоїнства Гетевого твору¹. Наприкінці 50-х років XIX століття Тарас Шевченко, повернувшись із заслання, наполегливо вчитувався у «Фауста» (у російському перекладі Е. Губера 1838 року) і характеризував його неодноразово як геніальний твір німецької літератури². У 80-і роки Іван Франко у своєму ретельному дослідженні «Фауста» відзначив ті елементи, що були близькі українській ментальності. Це поетика природи, міфопоетичне мислення, яскрава і соковита мова, що занурювала в стихію народного життя, піднесений ідеалізм прагнень головного героя. Фаустові пошуки істини великий український просвітителю пов'язував з прагненнями волі, а похмурий кабінет Фауста на початку твору поставав у нього не лише як сховище мертвотної схоластичної пре-

¹ Питання про рецепцію творчості Гете і його «Фауста» в Україні порушується в дослідженнях: Zyla W. T. Johann Wolfgang Goethe in der ukrainischen Literatur. — München: Ukrainische freie Universität, 1989; Няциу А. Е. Рекомендации к изучению традиционных сюжетов и образцов мировой литературы: Советская драматургическая фаустиана. — Черновцы: Черновиц. гос. ун-т, 1982. — Вып. 2. — 74 с. та ін.

² Див.: Шевченківський словник: В 2 т. — К.: УРЕ, 1978. — Т. 1. — С. 155—156; Спогади про Тараса Шевченка. — К.: Дніпро, 1982. — С. 276, 483; Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: В 6 т. — К.: Вид-во АН УРСР, 1964. — Т. 5. — С. 151—204.

мудрості, а і як символ уярмлення вільної думки та індивідуальної свободи. Про це написав І. Франко в посвяті свого перекладу Гетевого твору Михайлу Драгоманову, порівнюючи цього вченого з Фаустом:

Тобі сей труд! Та ж смілим словом ти
Розбив крут нас невіжості границі!
На світло вирвав нас із темноти,
На волю вивів з мертвоти темниці!
Та ти ж вказав нам путь, куди іти,
Як поступу будови докладати,
Добра собі в добрі для всіх шукати...¹

Михайло Драгоманов, високо оцінюючи виконаний Іваном Франком переклад «великого произведения величайшего из поэтов мира», писав у цій же рецензії про Україну як про націю, «политическое будущее которой еще впереди, но чье место на право самостоятельного развития в ряду цивилизованных народов уже завоевано и не может быть занято никем иным»².

Леся Українка, з її енциклопедичною начитаністю і широким культурним кругозором, чудово розуміла значення «Фауста» й інших творів Гете, про що свідчать її листи до М. П. Драгоманова³. Наприкінці 80-х років XIX століття вона готує великий список авторів європейських та інших літератур для перекладу українською мовою і включає в нього «Фауста», «Страждання юного Вертера» і вірші Гете⁴.

Історія перекладів «Фауста» (як і інших творів Гете) українською мовою має своїх дослідників⁵. Важливою подією в культурному житті України став здійснений Миколою Лукашем переклад «Фауста» (1955), високі поетичні достоїнства якого, гадаємо, повною мірою відповідають мріям Лесі Українки.

Шалагінов Б. Б.

¹ Гете Й. В. Фауст: Трагедія. Ч. 1. / З німецького переклав і пояснив Іван Франко. — У Львові: заходом редакції «Світ», 1882 [16, XI—XII].

² Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. — К.: Наукова думка, 1970. — Т. 2. — С. 145.

³ Див., зокрема, її лист до М. П. Драгоманова від 9 лютого 1894 р. // *Леся Українка*. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наукова думка, 1978. — Т. 10. — С. 220.

⁴ *Леся Українка*. Вказ. вид. — С. 41.

⁵ Дорошенко В. Гете в українських перекладах, переспівах та наслідуваннях. — Львів, 1932; Бондаренко Н. До історії української фаустіани: Г. О. Коваленко як перекладач «Фауста» Й. В. Гете: З доданням перекладу останньої сцени першої частини // *Архіви України*. — К., 1986. — № 1. — С. 69—76; Naumänko A. Das konzeptuelle Übersetzen (Goethes «Faust» in ost-slavischen Übersetzungen). — Zaporizz'a, 1999; Науменко А. М. «Фауст» Гете в восточно-славянских переводах: О концептуальном переводе // *Вікно в світ*. — 2001. — № 1. — С. 106—120; Шалагінов Б. Б. Зрозуміти мову, читаючи поезію: Аналіз уривка з «Фауста» Й. В. Гете // *Іноземні мови в навчальних закладах*. — 2003. — № 1. — С. 23—27.