

24/75
«Бібліотека вчителя зарубіжної літератури»

Б. Б. Шалагінов

ШЛЯХ ГЕТЕ

Життя
Філософія
Творчість

263271
Фарунок
Двигун

к 126

БАКАЛАВРІЙСЬКА
ЧИТАЛЬНЯ
ЗАЛА

Харків
Видавництво «РАНОК»
«Веста»
2003

Міжкова бібліотека
Університету
«Могилянська
«Вісті»

ББК 74.268.3(0)

Ш18

Серія «Бібліотека вчителя зарубіжної літератури»
заснована 2002 року

Рецензенти:

А. І. Сопілка,

вчитель вищої категорії, ЗОШ № 235 м. Києва

Науковий редактор серії
доктор філологічних наук, професор

Ніколенко О. М.

Видано за ліцензією ТОВ Видавництво «Ранок»

Шалагінов Б. Б.

**Ш18 Шлях Гете: Життя. Філософія. Творчість. Посібник
для вчителя.— Харків: Веста: Видавництво «Ранок»,
2003.— 288 с.— (Серія «Бібліотека вчителя зарубіжної
літератури»).**

ISBN 966-314-244-8.

У посібнику розглядається життєвий і творчий шлях великого німецького письменника Йоганна Вольфганга Гете. Показна еволюція філософських та естетичних поглядів митця, особливості його художнього методу на різних етапах творчості. Феномен Гете представлений різнобічно, у всій його складності й неординарності. Особлива увага приділяється аналізу художніх творів Гете, серед них значне місце посідає «Фауст» — вершинний твір світової літератури. Ідейно-художні шукання митця представлені на тлі історії, філософії та літератури його часу. Відзначається великий вплив Гете на всю подальшу духовну культуру людства.

Для вчителів-словесників, студентів філологічних факультетів і всіх, хто цікавиться літературою.

ББК 74.268.3(0)

ISBN 966-314-244-8

© Б. Б. Шалагінов, 2003

© ТОВ Видавництво «Ранок», 2003

ВСТУП

Кожна людина існує, проте тільки людина геніальна чи поставлена в якісь особливі умови, має справжню історію.

П. Чаадаєв

Гете народився 28 серпня 1749 року.

За чотири роки до того, у 1745 р., пішов із життя Дж. Свіфт, у 1748 р. Й. Бодмер уперше видав пісні німецьких мінезингерів, і цього ж року розпочалися археологічні розкопки у Помпеях біля підніжжя Везувію. У 1749 р. Ш. Л. де Монтеск'є надрукував свій головний твір «Про дух закону», а у 1750 р. Г. С. Сковорода створив перші вірші «Саду божественних пісень». У цьому ж році у Лейпцигу помер Й. С. Бах, а Вольтер на запрошення пруського короля Фрідріха II прибув до його резиденції у Сан-Сусі. У 1751 р. побачив світ перший том французької Енциклопедії, а у 1752 р. Ж.-Ж. Руссо поставив свою комічну оперу «Сільський чаклун». У 1754 р. пішли з життя знаменитий автор «Тома Джонса, знайди» Г. Філдінг та популяризатор ідей Лейбниця філософ К. Вольф. Наступного, 1755 р., І. Кант отримав ступінь доктора філософських наук, у Росії був відкритий Московський університет, цього ж року сильний землетрус зруйнував Ліссабон у Португалії. 1756 року в Німеччині розпочалася Семилітня війна, і цього ж року народився В. А. Моцарт.

Найбільшими містами на той час були Лондон (750 тис. чол.), Париж (400 тис.) і Неаполь (310 тис.). У Москві мешкало понад 200 тис. людей, у Римі — 140 тис., у Берліні — 100 тис., у Петербурзі — 95 тис., а в Києві — 60 тис.

Населення Веймара, де великий поет провів 56 літ свого життя, складало лише 6 тисяч.

28 серпня 1749 року за астрологічним прогнозом, як зазначав Гете в книзі «Поезія і правда», «Сонце під знаком Діви було в зеніті. Юпітер та Венера споглядали на нього прихильно, Меркурій без відрази, Сатурн і Марс не виявляли себе ніяк. Один тільки повний місяць протидівав тим сильніше, що саме настав його планетний час».

Місяць трохи затримав народження майбутнього поета. Проте всі інші сприятливі знамення зрештою взяли гору, і ця обставина все життя служила для Гете незмінною запорукою його обраності, що зміцнювало віру в себе. Навіть на схилі літ він любив згадувати про ту констеляцію небесних світил і навіть із деякою гордістю зауважував, що пережив усіх своїх сучасників.

Попри це життя поета, хоча й перебувало під захистом зірок на момент народження, ніколи не було спокійним чи гармонійним. «Мене завжди вважали якимось особливим обранцем долі, — казав він своєму секретареві Й. П. Еккерману. — Я не прагну поскаржитись і не хочу дорікати долі. Але власне у моєму житті не було нічого, крім тяжкої праці, і я можу сказати зараз, вже маючи сімдесят п'ять літ, що я за все своє життя і чотирьох тижнів не прожив задля власного задоволення. Неначе я весь час вергав камінь, який знову і знову скочувався і щоразу треба було його підіймати наново».

Гете був сином своєї складної і бурхливої доби. Спостереігаючи за мінливою і часто незлагодженою констеляцією історичних подій, він, як поет і водночас філософ, знаходив у них ще одне підтвердження своєї найдорожчої думки про те, що Природа (поняття, що втілювало для нього все суще) не так прекрасна, як *різноманітна*¹. І це спонукало

¹ Тут і далі курсив Б. Б. Шалагінова.

його досліджувати всі прояви її буття, щомиті очікуючи на диво, щоб насолодитися незвичайним явищем і вкотре, через напруження усіх душевних сил, засвідчити самоцінність свого внутрішнього буття. «Олімпійство» Гете полягало не в його байдужості до світу, як чомусь вважали, а якраз навпаки, у граничному напруженні власних духовних сил, що мали відлунювати гармонію світу. Він несамохить виклав своє життєве кредо, коли писав про Іммануїла Канта: «Кожна людина має відповідно до своєї схильності право на принципи, які не руйнують її як індивіда... Тільки *набуте* людською природою більшою мірою зазнає поразки, наштотуючись на протидію; а *природжене*, притаманне людині, завжди спроможне знайти вихід і часто досягає повного успіху, обходячи суперечності. Для того щоб як не повністю, то хоча б частково зняти гостроту принесеної іззовні дисгармонії, нам слід перебувати у злагоді з собою». Так і сам Кант, міркував Гете, «пом'якшував свій стоїцизм, що зайшов у крайнє протистояння з оточенням, обробляв його і приводив до злагоди зі світом». Злагода зі світом і водночас із собою знищує фатальний диктат зовнішніх обставин. Виховати себе людиною, цілеспрямовано розвинути природжене — ось мета, прямо протилежна намірам придумати себе, беручи за зразок щось позірно-зовнішнє.

Здається, вчені не проминули жодної події з багатого і довгого життя поета. Сам Гете досить докладно розповів про свою юність в автобіографічній книзі «Поезія і правда». Хоча, зауважимо, що правильніше було б перекласти її назву як «Вигадка та істина». В одній із найсолідніших на сьогодні біографій Гете, що належить перу кельнського професора К. О. Конрадів, відчувається досить стримане ставлення до цієї книги саме як до джерела біографічних даних. Існує багато записів розмов із Гете, з яких найбільш відомою є книга секретаря поета Йоганна Петера Екккермана

«Бесіди з Гете в останні роки його життя. 1823—1832». Розмови з різними людьми були опубліковані у 1911 р. у п'яти томах! А крім цього, існують ще спогади людей, які були близько знайомі з поетом (канцлер Ф. фон Мюллер, філолог Ф. В. Ріммер, богослов та натураліст Ф. Соре та ін.), збірка відгуків та згадок про Гете в листах і документах його сучасників (1979 р., у трьох томах), ділове, дружнє та інтимне листування поета (з Шиллером, Цельтером, із пані Ш. фон Штейн) у сучасному виданні складає 50 томів. Не забуваймо ще про щоденники поета, видані у 13 томах!...

Проте хибно було б думати, що таке багатство джерел допомагає біографу легко уявити життя поета. «Що стосується звичайної людини, то, як правило, не важко вказати, які саме зовнішні обставини змінили риси її обличчя чи сформували її тілесну конституцію, духовні якості чи особливості мислення, — розмірковує біограф Франца Шуберта П. Міс. — Але диво геніальності у тім і проявляється, що геній непередбачено виділяється із людського загалу, виступає несподівано й незбагнено...». До того ж свідчення генія про самого себе не завжди шикуються у струнку систему чи переконливу картину. «Різноманітні уявлення Гете, що постійно змінювалися за його тривале неоднозначне життя, дають привід для такої ж різноманітності пояснень», — писав Георг Зіммель. Утиснути життя поета в якісь логічні рамки неможливо, його не можна «підкріплювати» цитатами, бо «завжди можна знайти факти, протилежні за своїм значенням». Будь-яка біографія генія, що претендує на об'єктивність, «завжди буде одночасно сповіддю інтерпретатора».

Нині в цих словах одного з найкращих знавців Гете ми вбачаємо гіперкритицизм, цілком зрозумілий як намір покінчити з наслідками позитивізму другої половини XIX ст. із його підвищеною увагою до «наукових фактів». Виконуючи

заповіт духовного пращура всієї неокантіанської школи, Г. Зіммель застосовує «телеологічний» метод: він розглядає життя Гете у своїх книгах («Кант і Гете», 1906; «Гете» (8 лекцій), 1913) у контексті епохи, яку на той час розуміли як таку, що завершує добу Гете, гуманізму та буянності життя, що була відкрита діяннями І. Канта. Життя не зводиться тільки до явищ природи, воно завжди ототожнюється з культурою. Людина на землі виконує велику місію, покладену на неї природою, але виконує її вже на значно вищому рівні — духовному. У цьому й полягає гуманізм, тобто одухотворення природи і всього сущого подихом найвищих людських прагнень. Культура об'єднує «дух» і «матерію», нею ж «знімаються» притаманні їм протилежність і боротьба. А саме цей постулат «філософії життя» був сформульований Гете у «Фаусті». Отже, Зіммель розглядав Гете як першого філософа життя. Так само до нього оцінювали великого поета і Ф. Ніцше, і В. Дільтей.

«В явищі Канта, — пише біограф філософа Е. Кассіер, — думка не просто підкоряє собі у своєму об'єктивному змісті та в об'єктивній «істині» життя; вона одночасно переймає від життя, якому запозичує своєї форми, його образи». Але це твердження справедливе й щодо Гете. Кассіер сформулював парадигму одухотвореної постаті кінця XVIII ст. Не так «підкоряти» життя, але, даруючи йому свою форму, одержувати у відповідь притаманні життю образи і форми. Досконало вивчити біографію геніально обдарованої людини — чи це не означає просто зрозуміти, яким чином людина створила себе, і в собі — найвищу форму природи.

Людина не повинна забувати, як щедро обдарувала її природа. Вона створила людину для виконання важливої місії — продовжити всесвітню космічну творчість, але не наперекір їй, а в цілковитій злагоді з нею. Збагачення

природи дедалі новими формами духовної творчості — у сфері особистого самовдосконалення, мистецтва, науки чи філософії, у розвитку первісно заданої матриці природи за рахунок високодуховного *людського* начала, — в усьому цьому, на думку Г. А. Корфа¹, й полягає гуманізм Гете і його доби. Таким був заповіт XVIII століття XX століттю.

¹ Герман Август Корф (Korff) належить разом із Вільгельмом Дільтєєм, Ернстом Кассілером, Альбертом Швейцером та іншими до «духовно-історичної школи» в німецькій культурології. Автор праці «Дух часу Гете» в 4 томах (1923—1940).

ΓΕΤΕ-«ΠΤΥΟΡΜΕΡ»

РОКИ ДИТИНСТВА І ЮНОСТІ

У РІДНОМУ ДОМІ

Родина
поета

Ґете народився у Франкфурті-на-Майні — місті, підлеглому юрисдикції самого цісаря, що користувалося правом самоврядування. Унаслідок історичного конфлікту німецьких імператорів із римськими папами, в церковному житті міста домінували лютерани. Матір'ю майбутнього поета була Катерина Елізабет Текстор¹, із бюргерської родини, де традиційно займалися юридичною практикою. Дідом поета по материнській лінії був шультгейтс (суддя, що підлягав самому цісарю) І. В. Текстор, «Його Римської Імператорської Величності дійсний радник»². Батьком був Йоганн Каспар Ґете, юрист, який приїхав до Франкфурта з наміром дістати якусь посаду у магістраті, але це йому не вдалося, і він мусив задовольнитися приватним життям освіченого

¹ Прізвище предків Ґете по лінії матері було Вебер («ткач»); наслідуючи гуманістичну традицію, прадід замінив його латинським відповідником Текстор. Слово «weben» (ткати) належить до найулюбленіших образів поета.

² Німеччина разом із Північною Італією та деякими іншими регіонами входила до складу Священної Римської імперії («Другого Рейху»).

рантьє. У подружжя Гете після сина Йоганна Вольфганга народилася дочка Корнелія, а потім ще дві доньки і двоє синів¹. Дитинство та юність поета минули в умовах цілковитого матеріального достатку; поетові і надалі в його житті ніколи не бракувало грошей.

Хлопчика навчили читати у 5 років. «Великий Франкфуртський буквар» пропонував разом із початковими вправами з читання також «короткі запитання з катехізису доктора Лютера» («Поезія і правда»). Батько майбутнього поета запрошував гарних учителів, багато чого пояснював сам і з радістю показував синові свої численні колекції. А коли їхній будинок перебудували, він виділив для бібліотеки, що нараховувала близько 2 тисяч книг, окреме зручне приміщення і розвісив на стінах великої зали понад 120 картин. Батько полонив уяву сина своїми розповідями про Італію, показував йому мідьорити. Неважко уявити, як часто поет звертався до цієї теми, коли згодом наважився навіть написати книгу спогадів під назвою «Мандрівка до Італії» («Viaggio in Italia»).

За традиціями гуманітарної освіти майбутнього поета навчали іноземних мов: латинської, згодом грецької, а з часом Гете оволодів італійською, англійською та французькою мовами. До живих мов у Франкфурті зараховували також давньоєврейську, «нехай зіпсуту і перекручену», яку хлопчик почав

Домашня
освіта

¹ Корнелія померла 1777 р. у віці 27 років, решта братів і сестер — у дитячому віці.

Жага творчості вивчати за власним бажанням; а книгою для читання став Старий Заповіт. У ці роки прокидається й жага творчості. У «Поезії і правді» Гете розповідає про задум роману, герої якого розмовляють різними іноземними мовами!

Любов до музики Батько піклувався також про музичне виховання сина: поет грав на фортепіано і скрипці. І коли в місто приїхали юні вундеркінди — Вольфганг Амадей і його сестра Наннерль Моцарти, чотирнадцятилітній Гете відзначив свій день народження відвідинами їхнього концерту. Існує оповідка про те, як познайомились юні таланти. Гете пояснював, як просто писати вірші, а семилітній Моцарт — як легко складати музику!

Мати Гете Від матері Гете передалося пристрасне захоплення театром. На відміну від свого чоловіка Катерина Елізабет не була такою освіченою. Вона зберегла наївність і простоту душі, вважала себе доброю лютеранкою, а від сина не вимагала нічого більшого, крім гарних манер і пристойного поведження. Коли згодом Гете переїхав до Веймара і до неї дійшли чутки про його «веселе» життя, вона посилала йому листи, сповнені докорів, але юнак їх просто знищував. Покинувши рідне місто, поет не поспішав запрошувати матір перебратися до Веймара. Він побоювався, що вона не зможе увійти до придворного товариства. Проте саме мати першою стала на бік сина, коли він одружився з дівчиною з простої бюргерської родини — Християною Вульпіус і навіть намагалася зняти напруження, що виникло між його

найближчими друзями. Можливо, Катерина Елізабет Текстор, відверта і проста жінка, віддана сім'ї, щиро віруюча, і послужила поету одним із прообразів юної Гретхен, який він утілює у «Фаусті». У надрукованому 1790 р. «Фрагменті» поет вилучив сцену у в'язниці; перша частина «Фауста» повністю була опублікована Гете лише в рік смерті матері (1808).

Елізабет
Текстор –
прообраз
Гретхен

СТУДЕНТ У ЛЕЙПЦИГУ

Восени 1765 р. Гете приїздить до Лейпцига, де йому судилося провести загалом два роки студентського життя. Згідно з сімейною традицією він мав зайнятися вивченням юриспруденції. Батько щедро забезпечував сина грошима. Гете не хвилювала ностальгія за містом свого народження, про що красномовно свідчить «Поезія і правда». Мабуть, це було невинновинно. Адже ж вивів Е. Т. А. Гофман у своєму творі «Володар бліх» ледь чи не карикатурний образ Франкфурта. Інша справа Лейпциг! Стиль життя, люди, оточення — все це різко відрізнялося від Франкфурта. В юнацькому варіанті «Фауста» гульвіси з шинку Авербаха Фрош та Брандер вигукують те, що природно звучить в устах хмільних юнаків, але насправді могло спасти на думку лише тверезо мислячому спостерігачеві, який щойно вирвався з-під батьківської опіки:

...Лейпциг наш в тім гідний похвали!
Він мов малий Париж своїх людей карбує.

Ці слова звучать на адресу Фауста, коли він з'являється у шинку. Подібно до свого героя, Гете почувався спочатку трохи невпевнено у нових обставинах. Франкфуртський крій сурдута і франкфуртський діалект 16-літнього юнака спершу викликали у людей іронічні посмішки. Його вірші здавалися наївними. У місті, відомому своєю ярмаркою, панувала не просто релігійна терпимість (що імпонувало Гете, який виріс в умовах суворого лютеранства), але й поклоніння усьому чужоземному, зокрема було модно пересипати мову французькими слівцями (цю особливість згодом спародіює Е. Т. А. Гофман у мові своїх персонажів). Та на часі вже було «буршество» з його різким осудом «чужоземщини». Взагалі, схиляння перед чужим не було прикметною рисою німецького життя другої половини XVIII ст. Гете деякий час перебував неначе на роздоріжжі: чи стати йому зразковим «франтом», як це було прийнято серед заможних бюргерів, чи спрямовано присвятити життя науковим заняттям. Листи до друзів засвідчують, що спочатку він собі ні в чому не відмовляв. Грошей йому не бракувало. У цей час посміхнулося йому й перше кохання, а разом із ним з'явився потяг до поезії, яке згодом Гете назве «анакреотичним базіканням» («Поезія і правда»), немовби не надаючи серйозного значення ні самому почуттю, ні його віддзеркаленню в поезії. Гете довіряв таємниці кохання своєму товаришеві Ернсту Вольфгангу Беришу (Behrisch), старшому за нього на 11 років. У цих листах під пером поетично обдарованого юнака сформувався романтичний образ любовних переживань, що не завжди

збігався з дійсними¹. Такою була поетична «школа кохання», що передувала епістолярному роману про любовні «страждання юного Вертера». А вірний Бериш, з усім своїм скептицизмом дорослого юнака, опинився... в ролі Мефістофеля, котрий радить Фаусту, як краще завоювати жіноче серце! Багато років по тому (1818 р.), коли Бериша вже не було на світі, один бібліотекар викупив його листи у родичів покійного і, бажаючи зробити Гете приємність, шанобливо подарував поету. Проте Гете був швидше не втішений, а розчарований.

Внутрішня
незалежність
Гете

Скоро юнакові стало зрозуміло, що університет не може дати йому чогось суттєво важливого. Його листи до рідних сповнені іронії: «*Instituti-ones imperialis. Historiam iuris. Pandectas Privatissimus...* — Вибачте, ваш покірний слуга!» Хоча під сприятливим впливом Бериша Гете вже встиг «цивілізуватися», він прагнув зберегти свою внутрішню незалежність і не злитися з бездуховним міщанським оточенням. Так, він викично відмовлявся пудрити своє каштанове волосся і збирав його у звичайний пучок на потилиці. А головне — він складає план для самостійного заняття

¹ За часів Гете були поширені «письмовники» — рекомендації для всіх бажаючих написати гарного листа. Відомо, що в основі первісного задуму «Памели» і «Клариси» С. Річардсона (романів, популярних у родині Гете) були «письмовники». Такий посібник був складений і Лейпцигським професором Геллертом («Міркування про гарне німецьке письмо» з додатком зразкових 300 листів). Дослідження листів Гете показує, що він до кінця своїх днів дотримувався правил ясного і витонченого, не без певної літературної «заокругленості», епістолярного стилю, засвоєного ще в юності.

Захоплення
Вінкельманом

мистецтвом. Юнак відвідує уроки гравірування на міді. Бажаючи вдосконалити свою майстерність малюнка, він знайомиться з А. Ф. Езером (Oeser), який розповів йому про свого товариша Йоганна Йоахима Вінкельмана, що загинув у Трієсті незадовго до того (1768). Незвичайна доля вченого, його трагічна загибель та чудові дослідження з античного мистецтва навіки полонили уяву поета. Згодом Гете віддав данину шани видатному досліднику у своєму біографічному етюді «Вінкельман та його час» (1805).

Готшед

Разом із друзями Гете відвідує «літературного папу» Йоганна Крістофа Готшеда, що викладав в університеті курс поетики та риторики. Знаменитий письменник був тоді уже літнім чоловіком. Законодавець німецького класицизму та борець із народним бароко випадково з'явився перед гостями розхристаним, без свого сурдута та перуки. Картинно давши ляпаса незграбі лакею, Готшед велично всівся і далі «люб'язно провадив із нами досить тривалий дискурс». Ці відвідини надовго залишилися в пам'яті молодого поета. Так, у «Прафаусті» Мефістофель з'являється перед студентом у спальному халаті, поспіхом натягуючи на голову розкішну професорську перуку, але... задом наперед!

Геллерт

Готшед намагався поставити літературу на службу моралі. Іншим моралістом від поезії був відомий професор літератури К. Ф. Геллерт. Величезною популярністю користувалися у німців його «Байки та оповідання». Але у своїх лекціях, які сумлінно відвідував Гете, професор чомусь не любив називати імен співвітчизників: Лессінга, Клопштока, Віланда,

Е. фон Клейста, Герстенберга... Найкращим літератором лектор вважав С. Річардсона, поділяючи своє захоплення автором «Памели» разом з усією епохою. І. Кант, що знайомився з літературою приблизно з тих же джерел, що й Геллерт¹, також вважав Річардсона зразковим письменником і навіть протиставляв його Сервантесу!

Наведені факти біографії Гете показують, що його юнацька схильність до «неконвенційної» поведінки та до виступів проти панівних «класицистичних» правил та смаків, — все, що згодом так яскраво проявилось у штурмерстві, не було звичайним фрондерством. Гете мав особистий досвід зіткнення з носіями старомодних смаків. І якщо при цьому Готшед чи Геллерт не критикували юнацькі спроби поета, то професор Клоудіус безжально висміяв його вірші. Не забуваймо при цьому, що обдарування Гете в ті роки його ранньої юності тільки-но пробуджувалося. Звичайно, поет не здатний творити без певного життєвого досвіду на відміну від музиканта, який може віддатись внутрішньому, спонтанному пориву натхнення. Ось чому рання творчість «лейпцигського» Гете значно програє, приміром, порівняно з творчістю 16-літнього Моцарта чи 16-літнього Шуберта². Адже поет творить свою особистість, а музикант

Юнацькі
спроби Гете

¹ Зокрема, це був «Критичний каталог вибраної бібліотеки для шанувальників філософії та красних мистецтв» Й. К. Штокгаузена.

² Моцарт у 16 років написав 30 симфоній, 7 опер, 4 мес і багатьох інших творів; Шуберт у 16 років був автором опери, меси, симфонії, 6 струнних квартетів, багатьох фортепіанних п'єс і пісень (зокрема на вірші Гете і Шиллера).

удосконалює свій слух. У поезії перед нами розкривається людина, а в музиці звучить космос.

Вибір
творчого
шляху

Творчість поета від часу його безжурного франкфуртського дитинства не мала ніяких догматичних перешкод. Поетична фантазія юнака поєднувала найрізноманітніші враження: світську драму й оперу, народну лялькову комедію і химерну барокову виставу мандрівних англійських акторів... У Лейпцигу юнак уперше спізнав школу, естетичний зміст якої якраз і полягав в обмеженнях та правилах. Справи не змінювало й те, що законодавці класицистичних смаків поступово залишали світ (Готшед помер наприкінці 1766 р., Геллерт — у 1769 р.). Їхні традиції залишалися ще досить міцними в Лейпцигу. Отже, Гете опинився перед вибором: погодитись із нормами цієї школи або стати денді і зануритися у вир життя «золотої молоді», оспівуючи її у своїх «анакреонтиках». Його душа повстала проти цього. Він був ще надто молодим і йому не вистачало ні звичайного життєвого досвіду, ні стійких переконань, ні літературних знань. Для свідомого спротиву у поета ще не було сил, але вже неухильно наростало протистояння, що зрештою вилилось у хворобу. Отже, влітку 1768 р. Гете відчув себе вкрай виснаженим морально і фізично. У день свого народження він залишив Лейпциг і на початку вересня повернувся до Франкфурта, в батьківський дім, зовсім хворий. Його хвороба ще більше загострилась узимку і тривала аж до весни наступного року.

Повернення
до
Франкфурта

КРИЗА Й ОДУЖАННЯ

Ґете провів у Франкфурті півтора року (до березня 1770 р.). Про перші місяці, проведені у рідному домі, він сповіщає в листі: «За ці півроку я багато чого навчився». Своему товаришу Е. Т. Лангеру він пише, що знайшов шлях, який «неодмінно виведе» його «з лабіринту», але хто може гарантувати, що йому «більше не загрожуватимуть помилки». Поета мучить «тривога», турбує «звична слабкість віри». Він розмовляє з материними знайомими з гернгутерської¹ громади. Серед них Сюзанна Клеттенберг, котра побачила в ньому «юнака зі жвавим розумом... що прагнув невідомого блага... хворого душею і тілом». Враження від цих бесід були такими сильними, що через 30 років вони надихнули Ґете написати «Сповідь прекрасної душі» — важливий розділ роману «Літа науки Вільгельма Мейстера»².

Ідейні
шукання

Хвороба часто пробуджує в людині схильність до роздумів про себе. Проте в даному випадку мова йде не про каяття у чомусь гріховному (Ґете: «Я не пам'ятаю за собою якихось особливих гріхів») та примирення з християнським Богом. Безсумнівно, в цей час юнак пережив моральний злам, що завершився народженням *особистості*. Передумовами цієї

Роздуми
про себе

¹ Гернгутери — протестантська секта, близька лютеранству. Названа за містом Гернгут (недалеко від Дрездена), де вона виникла.

² Див. Конради К. О. Ґете: життя и творчество. — Кн. 1. — Москва: Радуга, 1987. — С. 105—119.

Віра
поета

духовної події були його роздуми про християнство, релігію, «кальцинацію»¹, Платона, герметизм, «золотий ланцюг Гомера», про що поет розповість згодом у «Поезії і правді». Ставлення Гете до питань конфесійної віри до кінця його днів було суперечливим. Адже духовна сила поета полягає не в якомусь віросповіданні. Поет сам є джерелом віри, він збагачує її своїм прозрінням, обумовленим тільки йому одному даним генієм. Можна сказати, що *поет* з'являється в момент народження *його* віри. Саме так слід розуміти слова Гете, що він «...багато дечого навчився». В автобіографії поета ми читаємо слова, написані без жодної тіні сумніву, іронії чи зневаги до власних юнацьких поривань: «оскільки мені неодноразово доводилося чути, що кожна людина зрештою сповідує свою власну релігію, то мені здалося цілком природним теж створити свою власну віру, що я і зробив із великим запалом. Її основою був неоплатонізм, належне місце також посіли елементи герметизму, містики та каббалістики. Так я збудував для себе світ, що виглядав досить незвичайно».

Мангейм

У зв'язку з формуванням Гете «нового світу» для себе слід згадати про його відвідини восени 1769 р. зали античних зліпків у Мангеймі, найбільшому зібранні античної скульптури в Німеччині. Особливу увагу поета привернули скульптури Аполлона Бельведерського («...Сяй же навстріч / Фебу-

¹ В алхімії — певний ступінь очищення. У розумінні Гете — очищення душі.

Аполлону...»¹), братів Кастора та Поллукса, жерця Лаокоона з синами. За його свідченням, під впливом цих вражень він перебував «усе своє життя». Під час мандрівки в Ельзасі він піднімається на гору св. Оттилії і, стоячи на руїнах старої римської фортеці, захоплено оглядає безкрай ландшафт, обрамлений вдалині синьою смугою швейцарських гір. Особлива любов Гете озирати простори з височини, що збереглася на все життя, теж була своєрідним виявом релігійності поета.

Духовне відродження Гете зробило його відкритим до якісно іншої філософії, ніж та, що панувала на той час у Франції (сенсуалізм, матеріалізм) чи в Англії (емпіризм, скептицизм). Саме тоді він звертається до філософії Шефтсбері, Руссо (як автора «Сповіді віри Савойського вікарія»), Спінози та схиляється перед Шекспіром, співцем природи. Ці автори підготували його до сприйняття ідей Гердера та Канта. Ми навіть можемо сказати, що саме тоді формується ідейно-естетичне ядро майбутнього німецького «штюрмерства». Поступово перед Гете-поетом відкривається нова мова аналізу почуттів, вона набуває гнучкості, робиться пластичною та одухотвореною. У плані художньо-філософських зацікавлень все це вилилося, зокрема, у зверненні до «сакральної», містеріальної теми про доктора Фауста. Але, як досвід заглиблення в інтимний світ душі, спочатку знайшло своє вираження у «Стражданнях юного Вертера», місцями просто-таки в авреліансько-бемеанській манері.

Звернення
до філософії
Шефтсбері,
Руссо,
Спінози

Нові ідеї
і теми

¹ Вірші Гете цитуються тут і далі в перекладі Петра Тимочка за виданням: *Й. В. Гете. Невгасима любов: Вибрані поезії.* — Київ: Академія, 1997.

СТРАСБУРГ

Переїзд
до Страсбурга

Наприкінці березня 1770 р. Гете приїхав до Страсбурга — французького міста з німецьким обличчям, маючи намір одержати ступінь з юриспруденції. Юнак найняв собі репетитора і вже восени почав складати іспити. Тут, під впливом студентського оточення, до Вольфганга знову повернулася його колишнє втрачена закоханість у життя. Молоді сили нуртують у ньому. Він захоплюється верховою їздою та фехтуванням, навчається танцям, не стримує себе ні щодо любовних зв'язків, ні гучних бенкетів. Він охоче бере участь у різних іграх та маскарадах. Його манери цього часу аж надто вільні, так що одному з друзів він на момент знайомства здався навіть просто невихованим...

Нові враження
та вірші

Але в цей час, із такою ж палкою жагою до всього нового, Гете відвідує університетські заняття з анатомії та психології, вивчає хімію, слухає лекції з історії, студіює естетику і виливає на папір юнацьке захоплення Страсбурзьким собором, що вразив його своїм громадям як «нове одкровення». А його захоплення юною дочкою пастора із Зезенгейма Фредерікою Бріон робиться невичерпним джерелом нескінченних емоційних вражень, відбитих у ліричних віршах¹.

¹ Початок чорного листа Гете до Фредеріки характеризує його здатність легко закохуватися: «Дорога нова подруга...». Не-вдовзі поет переконався, що його почуття значно серйозніше, ніж він вважав спочатку. Зображуючи розвиток почуття Фауста до Маргарити, Гете, як ми бачимо, відобразив власний досвід.

Найближче коло друзів Гете складали десь 20 студентів, разом з якими він харчувався в родині Лаут на Кноблхгассе (досить розкута атмосфера застілля у цьому гостинному для всіх студентів домі пізніше нагадає про себе в сцені «Фауста» «Авербахів склеп у Лейпцигу»). Серед завсідників були перші «штюрмери»: Г. Л. Вагнер та Я. М. Р. Ленц. На цих зібраннях Гете нерідко вихваляв своїх улюблених письменників — Шекспіра, Філдінга, Стерна, Оссіана, що розбурхували сонне царство літературної пристойності.

У колі
друзів

Єдине, чого не вистачало юнакові в той час, так це духовного наставника, який спрямував би його нестримну енергію у певне русло. І невдовзі Гете знаходить його в особі Гердера, який так схарактеризував свого юного приятеля в одному з листів: «Гете дійсно гарна людина, тільки дуже легковажний, і навіть занадто, чим нагадує горобця». Свої перші зустрічі з Гердером Гете згодом оцінював так: «...мені на долю випало щастя збагатити, розширити та пов'язати з вищими проблемами все те, про що я досі мріяв, вивчав і засвоював».

Гердер

Гердер був старшим за Гете на 5 років. Кілька років він працював у Ризі протестантським пастором, потім покинув усе і повернувся морем назад у Німеччину, а згодом з'явився у Парижі. Там принц Гольштинський запропонував Гердеру стати його компаньоном та гідом у подорожі до Італії. Проте самолюбивий і внутрішньо незалежний проповідник уже після приїзду у Страсбург був утомлений товариством принца. Тому він із радістю погодився на

пропозицію іншої особи — графа Шаумбург-Ліппе зайняти посаду пастора у Бюккебурзі.

Естетичні
праці
Гердера

На цей час Гердер уже був досить відомий своїми роботами в царині літератури: «Про новітню німецьку літературу. Фрагменти» (1766—1767), «Критичні гаї¹, або Міркування про науку та красні мистецтва» (1769) та ін. За столом у домі на Кноблехгассе про це постійно точилися розмови.

Як би там не було, але Гердер менш за все був наставником. «Йому було властиво більше випробувати і спонукати, ніж наставляти чи керувати». Саме ця його риса і сподобалася незалежному Гете. Очевидно, Гердер перший не тільки розкрив юнакові красу міркувань Руссо про природу та природний стан, про дитинство, але й звернув увагу на їх недосконалість: адже ностальгія за минулим буває небезпечна. Людський рід за всіх часів «був зрештою щасливий, просто щоразу на свій лад».

Вплив
Гердера
на Гете

Гердеру вдалося трохи пом'якшити і фрондерську непримиренність Гете до мистецтва класицизму. Кожен етап історії культури цінний сам по собі, і кожна нова епоха живе своїми цінностями. Проте й минуле не можна повністю відкидати. Важливо тільки шукати першоджерела всього. Важливо зрозуміти логіку Природи і дотримуватися цієї логіки.

Для самого Гердера одним із таких першовитоків людської культури була таємниця виникнення мови. Гете прочитав у рукописі його трактат «Про походження мов». Гердер писав, що мова виникла не

¹ Назва сягає античності. Порівняй у Пушкіна: «В те дни, когда в садах Лицея...».

одразу і не в повному обсязі, як Афіна Паллада з голови Зевса. Це плід тривалого *розвитку*. Вкупі з нею розвивалася й поезія: «література зростала в мові, а мова розвивалась у поезії». Перші мовні форми були і першими формами поезії. Так Гердер з'єднував природу, мову та культуру в одне нерозривне ціле, що було досить незвичним для тодішніх уявлень.

Незадовго до того в Англії єпископ Томас Персі опублікував під назвою «Пам'ятки старовинної англійської поезії» (1765) кілька десятків старовинних балад, знайдених ним у давньому рукописі. Це надихнуло Гердера на самостійне дослідження — «Досвід історії поезії» (1766—1767), а згодом він береться за переклади народних пісень. Його праця увінчалася виданням у 1778—1779 рр. відомої збірки «Голоси народів у піснях». Гердеру вдалося зацікавити Гете народною («природною») поезією. Шанобливе ставлення Гердера до минулого викликало у Гете симпатію. Він збагнув, що минуле і теперішнє не заважають одне одному. Минуле дарує життя теперішньому, проте не обмежує його розвитку. Позиція Гердера також не заперечувала й не обмежувала автономію особистості, що завжди так цінував Гете. Джерело творчого імпульсу, на його думку, у самій людині, але ж саме через неї виражає себе Природа! Людина, діючи у злагоді з собою, діє в гармонії з природою.

Таким чином, із випадкової зустрічі в Страсбурзі розпочалася дружба двох видатних людей, яку перервала лише смерть Гердера у 1803 році.

Та повернімося знову до студентських років Гете. Наближався день університетських іспитів. Гете

Інтерес
до народної
поезії

Дисертація
Гете підготував текст дисертації «De Legislatoribus» («Про законодавців») на тему релігійного права. Професори юридичного факультету ознайомились із нею і — жахнулися: «Стало зрозуміло, що це нахабний недоучка і шалений ненависник релігії. У нього, а це думка багатьох, в голові не вистачає клепки, та ще й не однієї. Аби пересвідчитись у цьому, достатньо прочитати подану ним дисертацію ... особливо розділ про релігію та терпимість ... Ніяка порядна поліція не дозволить надрукувати її».

Ліценціат
прав Відчуваючи загальний несприятливий настрій, Гете забрав дисертацію (згодом вона зникла) і для захисту підготував 56 тез латинською мовою. 6 серпня 1771 р., після обов'язкового в таких випадках диспуту, Гете одержав ступінь ліценціата права. Батько поета був дещо розчарований, але син висловився категорично: «Я втратив бажання стати доктором. Я настільки вже ситий ліценціатством, так переситився будь-якою практикою...».

Ставлення до
християнства Ставлення поета до християнства *завжди* було неоднозначним. Очевидно, плюралізм релігійних конфесій у німецьких містах та їхні претензії на остаточну істину в питаннях віри викликали у поета несприйняття офіційних форм віросповідання, хоча історики відмічають, що в ельзаському Страсбурзі католики й протестанти жили мирно. Гете все життя шукав незалежну точку зору, він за своїм характером був *неконвенційною* людиною. Поет завжди йшов наперекір громадській думці й фізично страждав від спроб суспільства нав'язати йому свій конформізм, «зловити» його у свої сіті. Колись у дитинстві він намагався створити для себе власну релігію. До кінця своїх днів

він був напрочуд релігійним. Але це була його релігія: «Якщо пильно придивитися, то в кожного є своя релігія»; «Не треба дошукуватись, що кожен окремо думає, почувает чи гадає»; «Чому я мушу обурюватись, коли людина думає не так, як я?». Звернення поета до ризикованої теми про мага та єретика Фауста було продиктоване почуттям внутрішньої незалежності, наміром запропонувати свою відповідь на складні світоглядні питання.

Релігія
Ґете

Уважно читаючи тези, ми краще починаємо розуміти деякі сторінки «Фауста». Наприклад, у тезі 55 Ґете порушує питання про кару за вбивство дитини: «Чи мусить жінка, яка вбила щойно народжене немовля, бути покарана на смерть, — це питання серед докторів досі спірне». Як бачимо, питання в юридичному плані не було вирішене; зате воно вирішувалося для Ґете в царині моралі: «Все, що коїться відкрито, підсудне світському суду, а що приховане — церкві». Але ж це провіщає фінальну сцену «Фауста—1», коли *голос з неба* виправдовує Гретхен! Далі, у 4-й дії «Фауста—2» Цісар виступає як мудрий законодавець. І тут відчувається своєрідне відлуння тез 43—46: «Вся законодавча влада належить державцеві», але «благо держави — це найвищий закон»; тлумачення законів є правом володаря.

Правничі
тези Ґете
та їх відлуння
у «Фаусті»

ЗНОВУ У ФРАНКФУРТІ

У вересні 1771 р. молодий ліценціат права відкриває власну адвокатську контору в домі свого батька. Він закриває її лише на 5 місяців із нагоди важливої

Гете – для його кар'єри поїздки до Вецлара (тут виник задум «Вертера») і пізніше ще двічі ненадовго. Лише за п'ять років (до від'їзду у Веймар) Гете довелося провести 28 процесів. Певне уявлення про палкий стиль його клопотань та виступів можуть дати промови його персонажів із тогочасних творів, зокрема з драми «Гетц фон Берліхінген». У результаті суддя зробив Гете зауваження, вказуючи на неприпустимість «висловів, які ще більше дратують і так уже збуджених людей».

Спогади
сучасників
про поета

Зі спогадів друзів перед нами постає образ поета тих років: «Цей чоловік незалежний із голови до п'ят»; «Від маківки до мізинця на нозі це геній, сила і незламність; серце, сповнене почуття, дух, що пашиє вогнем, з орлиними крилами». Розгорнуту характеристику особистості Гете ми знаходимо у Й. Г. К. Кестнера, знайомого у Вецларі: «Він випромінює те, що називають геніальністю, і має зовсім незвичайну, жваву силу уяви. Його почуття палкі. Його напрям думок шляхетний. Це чоловік із характером. Він любить дітей і може з ними довго гратися. Він химерний, і в його поведінці та зовнішності з'являється іноді щось таке, що часом робить його неприємним. Проте діти, дами та багато хто від нього в захваті. Він чинить так, як вважає за потрібне, не турбуючись, чи сподобається це іншим, чи відповідає це моді, чи не виходить за рамки загальноприйнятого. Він ненавидить будь-який тиск. Із прекрасною статтю він тримається ґречно. У нього багата уява, свої думки він передає головним чином за допомогою порівнянь та живих образів...

У своїх принципах він ще не досить стійкий і тільки наближається до якоїсь системи. Скажу, наприклад, що він високої думки про Руссо, але при цьому далекий від сліпого поклоніння йому. Він зовсім не належить до тих, кого називають ортодоксами. Проте це не через якийсь каприз чи впертість або через бажання виділитися. Він зневажає скептицизм, прагне істини та визначеності (Determinierung) щодо певних важливих речей. Він вважає, що вже цілком визначився (determiniert) щодо головного, але наскільки я помітив, це ще не так. Він не відвідує церкву, не ходить до вечірні, молиться рідко. Тому що, як він пояснює, не досить лицемірний для цього...».

Молодого поета все більше обтяжували і адвокатура, і саме перебування у місті, де друзі його юності стали чужими людьми з прозаїчними інтересами: «Франкфурт — це гніздо. Підходить, щоб виводити пташенят, а в усьому іншому, образно кажучи, — нестерпна діра. Поможі, Господи, мені вибратись із цього болота. Амінь».

Душу Гете полонили мистецтво, література. Через кілька тижнів по приїзді до міста він запросив до себе друзів та близьких, щоб відсвяткувати день народження Шекспіра! Вольфганг зачитує спеціально написану промову (її включають в усі зібрання творів поета), а копію посилає у Страсбург, де так само з цього приводу зібралися його друзі студентських літ. Душу юного філософа бентежить той факт, що людина наприкінці життя йде в небуття і стає «нічим». «Нічим? Я? Коли я для себе все,

Атмосфера
Франкфурта

Захоплення
літературою

Ґете
про Шекспіра

коли я все пізнаю через себе!» Шекспір був прочитаний очима еготиста. Цінність людського життя, на думку Ґете, розкривалася в його драмах через утвердження *Я*, у намаганні протиставити «всю своєрідність нашого *Я* і палку свободу нашої волі... неминучій ході цілого». Про «свободу» палко висловлюється і Гетц, герой драми, робота над якою в ці дні захопила Ґете. Поет теж відчував себе скутим, розриваючись між осоружною адвокатурою та вільною творчістю.

«Франкфурт-
ський учений
вісник»

Мерк

У січні 1772 р. у Франкфурті починає виходити оновлений «Франкфуртський учений вісник», головним редактором якого став Йоганн Генріх Мерк (1741—1791). Ґете активно включився у роботу журналу. Гердер надсилав сюди з Бюкебурга свої рецензії. Прийнято вважати, що Ґете надрукував у «Віснику» понад 60 нарисів. Але оскільки тоді не було прийнято ставити підпис автора, то з них вдалося виявити лише шість, що безапелючно належать перу Ґете. Поет заприятелював із Мерком, чий гострий розум та схильність до різних жартів своєрідно втілилися в образі Мефістофеля в «Фаусті». В автобіографії Ґете називає його «Мефістофель-Мерк»¹. Мерк перебував на службі у «великої ландграфині» Дармштадтської Кароліни і бував у Франкфурті наїздами.

¹ В іронії Мерка було чимало удаваного. Він був вразливою людиною, не зміг впоратися з особистими проблемами і покінчив життя самогубством. Див. детальніше про його життя в книзі: Конради К. О. Ґете: життя і творчество: В 2-х т. — Т. 1. — Москва: Радуга, 1987. — С. 193—196.

Ґете періодично відвідував свого друга в колі придворного товариства в Дармштадті. Згодом Мерк покинув літературну діяльність, і їхні стосунки з Ґете поступово припинилися.

Напрямок часопису (що існував лише рік) Ґете визначив так: «Відчувається безсумнівне прагнення відкинути будь-які обмеження»; «Гуманність та космополітизм всіляко заохочувались». Прикладом того, як відкидалися «обмеження», можуть бути рецензії на «Загальну теорію красних мистецтв» І. Г. Зульцера (1720—1779), яка видавалася в ці роки окремими частинами. Часопис виступав проти головного постулату вченого про те, що мистецтво має «заохочувати схильність до всього прекрасного і доброго, нести істину і надавати чеснотам привабливості».

Проти
обмежень

Подібним же моралізаторством були пройняті лекції Геллерта у Лейпцигу. Але погляд Ґете був ширшим: «А хіба те, що справляє на нас прикре враження, не входить у задум природи, так само, як і найпрекрасніше у ній? Хіба несамовиті бурі, водянні потоки, вогняні дощі, підземний жар і смерть кругом не такі самі свідки її вічного життя, як і божественне сонце, що сходить над щедрими виноградниками та пахучими помаранчевими гаями?» Природа сама по собі не зла і не добра, вона *різноманітна*, таке саме і мистецтво. А прикладом цього є Шекспір!

Різноманітна
природа –
приклад
для мистецтва

Незадовго до цього Ґете закінчив статтю про Страсбурзький собор («Про німецьке зодчество»), де вперше

Ґете про
гармонію

обґрунтував таку саму думку: природа гармонійна в усіх своїх проявах. Так само й архітектура собору. «Тут усе аж до найтоншої стеблини є формою, що відповідає цілому». Він «здіймається як величне, широко розкинуте дерево Господнє і тисячею сучків, мільйонами гілок і незліченним, як морський пісок, листям, сповіщає всьому краєві про славу Всевишнього та свого Творця».

Теорія
геніальності

Тут уперше прозвучала думка про геніальність. «Генія здебільшого плекає природа, тому що ви, педагоги (звернення до Зульцера — Б. Ш.), не можете придумати чи створити для нього широке поле для дії». Як бачимо, теорія геніальності теж виникла в запалі суперечок проти «обмежень» та догматичних правил¹.

Естетичний
маніфест
Ґете

Трактат про Страсбурзький собор був надрукований у 1772 р. окремою брошурою, що називалася «Про німецький дух та мистецтво». Крім нарису Ґете, там були вміщені «Роздуми про стародавню німецьку історію» Юстуса Мезера (Möser, 1720—1794) і «Витримки з листування про Оссіана та пісні стародавніх народів» Гердера. Ця брошура сприймалася як маніфестація нових поглядів на мистецтво та художню творчість.

Оновлення
німецького
духовного
життя

Таким чином, на початку 1770-х років розпочалося рішуче оновлення всього німецького духовного життя. За рік до того, як Ґете постав перед ученою

¹ Нове розуміння геніальності було запропоновано англійським поетом Едуардом Юнгом у трактаті «Про оригінальне у творі» (1759).

радою у Страсбурзькому університеті, у далекому пруському Кенігсберзі захищав дисертацію на право обійняти посаду професора Іммануїл Кант (20 серпня 1770). Найближчий товариш Гете Я. М. Р. Ленц надіслав філософу на честь цієї події «від імені всіх студентів із Курляндії та Ліфляндії» захопленого вірша. З тієї дисертації, як із зернини, згодом виросло все «критичне» вчення великого філософа. А трохи раніше, у 1768 р., Кант у листі благословив свого учня Гердера на самостійний шлях у науці. Так розпочалася доба Канта — Гете. Важливо те, що сучасники відразу ж відмітили їх епохальне значення для загального духовного повороту у Німеччині.

Початок доби
Канта—Гете

ТВОРЧИСТЬ СТУДЕНТСЬКИХ РОКІВ

Із раннього дитинства Гете зазнав впливу факторів, сприятливих для розвитку природжених творчих здібностей. Це матеріальна забезпеченість, гарні виховання та освіта, багатство художніх вражень і почуття закоханості в життя, що спиралося на міцне здоров'я, а також почуття власної гідності і поваги до себе, що корінилися у походженні та становищі в суспільстві. Нарешті, це духовні супутники юнака і вироблена з часом звичка всотувати у спілкуванні з ними все те, що сприяло становленню власної особистості.

Чинники
творчого
розвитку Гете

Щоправда, на відміну від юних геніїв Моцарта чи Шуберта, в натурі Гете не переважала *художньо-творча* домінанта. Поезію юний Гете вважав одним

Моральна
позиція Гете

із своїх *численних* інтелектуальних занять. Комплекс «золотої молоді» заважав його внутрішньому самовизначенню в найважливіші для формування таланту молоді роки. Тривалий час, либонь до кінця життя, Гете головним життєвим завданням вважав всебічний розвиток своєї особистості. Кожен свій творчий акт він пов'язував із цим завданням. Витоки його художнього таланту слід шукати в *моральному*, а не естетичному плані; суто естетичні завдання він рано навчився підкоряти завданням *свободи волевиявлення*. А такого завдання не ставили перед собою ні Моцарт, ні Шуберт. Вони спонтанно віддавалися на волю свого мистецького генія і, віддавши себе мистецтву, рано йшли з життя. Гете ж, починаючи з перелому кінця 1780-х років, убачав своє покликання в тому, щоб діяти у злагоді з природою і своїм особистим буттям неначебто продовжувати природу. Його творчість була наче орган, через який Природа втілювала себе, але вже в царині духу. Не ставлячи перед собою чисто художніх завдань, Гете до своєї творчості ставився як до виявлення духу. Цим пояснюється своєрідність його інтересу до естетичної теорії, коли красу він намагався не лише осягнути саму по собі, а співвіднести з природою, думкою, волею. Відносною байдужістю поета до *художньої* домінанти у власній творчості можна пояснити той факт, що значна кількість творів втратила своє значення ще за життя поета¹.

У злагоді
з Природою

Розуміння
краси

¹ Г. Зіммель писав: «Цим пояснюється неймовірна кількість створеного ним... Оскільки він ставив свої головні завдання, ви-

Найбільш природно юність виражає себе через поетичну творчість. Ранні вірші Гете пов'язані з традицією рококо, що панувала в той час. Їх значення для нас обумовлене насамперед нашим поклонінням генію зрілого Гете. Бериш перший розгледів у них прояв таланту; своїм каліграфічним почерком він переписав більшість із них і подарував Гете. Перший друкований збірник, що побачив світ у 1770 р. під назвою «Нові пісні, покладені на музику Теодором Брейткопфом», містив ноти, але не вказував на автора слів.

Ранні вірші
Гете

У Страсбурзі ми бачимо значний поступ. Спонтанне фрондерство лейпцигських років, що вилилося в невроз, цього разу вже поступилося місцем осмисленому самоствердженню особистості. *Неконвенційність* натури Гете виявилася в поетичній сфері через утвердження самодостатнього естетичного Я.

Утвердження
естетичного Я

«Майська пісня» цього часу подає нам естетичний портрет поета. Гете, в майбутньому чудовий лірик краєвиду, що завжди прагне обрати якусь віддалену і високу точку для огляду, тут постає перед нами *в центрі* природи, яка всміхається йому. Геніально простими засобами «освіжаються» (Ю. Еткінд)

«Майська
пісня»

ходячи із внутрішньої необхідності свого розвитку, він завжди мав силу духу для їх виконання, і навпаки, він міг ставити завдання для кожної сили, яку мав... У спадщині Гете багато безсумнівно цілком незначних творів, — художніх, повністю позбавлених естетичної цінності, теоретичних, дивовижно пласких і неправильних... Взагалі, можна відмітити, що великі митці часто залишають нам такі слабкі твори, подібні яким ніколи не трапляються у пересічних митців-епігонів».

Зображення
природи

поширені значення. Природа характеризується словами, що співвідносяться з людськими емоціями, і від цього емоції набувають ширшого змісту: «Wie herrlich leuchtet /*Mir* die Natur! /Wie glänzt die Sonne! /Wie lacht die Flur!» («Як радісно сяє /*Мені* природа! / Як виблискує сонце! / Як сміються луки!»).

Ліричний
герой

Захоплений погляд закоханого юнака вихоплює той чи інший об'єкт, його радість відлунюється йому в малому та великому, у небі та на землі:

Es dringen Blüten
Aus jedem Zweig
Und tausend Stimmen
Aus dem Gesträuch...
O Erd, o Sonne,
O Glück, o Lust!
O Lieb, o Liebe!
— So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhn!

Цвіте, рясніє
Квіт на гілках,
Різноголосся
В чагарниках...
О сонце, земле!
Блаженство втіх!
Кохання вічне!
І вічний чар
Вершин, що вранці
Сягають хмар.

Радість, що переповнює поета, заважає йому зосередитися на ландшафті, і читач теж не помічає

його. Не бачить він також коханої поета. Зате перед ним сам закоханий. Жвавий ритм передає мелодику і настрій танцю.

Тут немає нічого нового, якщо порівнювати цей вірш із поезією рококо. Проте новим є пафос індивідуального самоствердження. Причому це — «чисте» ствердження, що відбувається не шляхом розкриття певних рис людини, її якихось незвичайних якостей; воно взагалі позбавлене мотивації. Тут просто вихлюпується чиста, спонтанна радість життя, котра визнає буття лише через себе, а себе лише у бутті. Це та сама спонтанність, яка згодом дасть привід Шиллерові відзначити ще в юнацькій творчості Гете риси «наївного» поета, що споріднювало його з давніми греками; це та невимушеність, що згодом зробить творіння Гете головним аргументом для «філософів життя», зокрема для Г. Зіммеля; це та «явність» (Ichheit), що передуватиме вченню Фіхте і примусить Гете поставитися до неї з увагою на загальному тлі недовіри до громіздких теоретичних побудов філософа. І, нарешті, його поезія свідчить про поступове наближення до Канта, який через 10 років напише, що час і простір — це наші суб'єктивні уявлення про світ, а свідомість спроможна самостійно організовувати зовнішній світ. Наша свідомість творить образ світу, де цілковито панує сама особистість. Отже, наша свідомість має *творчий* характер.

Не менш яскраво проявляється творчий характер свідомості у вірші «Побачення і розлука», де щодо лексики чи граматичних конструкцій теж немає

Пафос
індивідуаль-
ного само-
ствердження

«Побачення
і розлука»

нічого принципово нового порівняно з рококо. І тут у центрі — сам поет, що в сутінках верхи на коні поспішає на побачення з коханою. Радість чекання посилюється темою подолання страху перед нічними примарами. Тут немає сцени самого побачення. Але, пригадуючи Канта, ми, безперечно, мусимо визнати, що у вірші поетичними засобами відтворений час, напрочуд стислий і концентрований. У цьому й полягає естетичний зміст поезії. Стрімкість події передається не тільки через образ квапливого вершника, але й через темп чергування картин. Перший імпульс до дії — у серці закоханого: «*Es schlug mein Herz. Geschwind zu Pferde! / Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht.*» («Серце моє калатало. Скоріше на коня! / І геть вперед, несамовито, як герой на битву».)

Далі шалена гонитва нічним лісом, де переживання страху й відчуття краси нерозривно пов'язані; потім ніжна пастораль побачення; і, нарешті, ранок і журба розлуки. Перед нами справжнє музичне капріччіо, де в чотирьох строфах поєдналися найрізноманітніші переживання, героїка, гротеск, пастораль, елегійний смуток. І тут Ґете інтуїтивно виходить на естетику «прекрасного» і «піднесеного», гармонійного і стихійного, яку Кант згодом розвиватиме у своїй «Критиці сили судження». У цьому полягає суттєва відмінність даного вірша від естетики рококо.

Ґете дібрав точні пропорції, що дозволяють читачам відчувати стрімкість події і разом із героєм пережити

мить скороминушого щастя. І дійсно, поезія дозволяє читачеві пережити нову гаму почуттів, яких він, можливо, ніколи не зазнав би за звичайних умов. Тож почуття, передане через естетичну призму, доповнює переживання, дані нам у безпосередніх відчуттях. Так поет творить слідом за природою іншу реальність і розширює коло наших переживань через емоційний відгук на неї. Цим самим він зачіпає струни нашого серця, які ще досі не бриніли.

Творення
нової
реальності

Прикметні риси майбутньої, зрілої лірики Гете ми знаходимо вже у низці його ранніх, «лейпцигських» віршів. Ось «Прекрасна ніч» (1768), де розповідається, як герой залишає «хатину» своєї коханої і відразу ж поринає в літню ніч, що заворожує чарівним світлом місяця і лякає своїми тінями; тут теж відчувається переддень естетики «прекрасного» і «піднесеного»: «Schauer, der das Herze fühlen, / Der die Seele schmelzen macht, / Wandelt in Gebüsch im Kühlen. / Welche schöne, süsse Nacht!» («жах, що стищує груди, / Від якого непритомніє душа, / Обдає в заростях холодом. / Яка прекрасна, солодка ніч!»).

«Прекрасна
ніч»

Улюблений поетом образ місяця виступає і в іншій поезії лейпцигських років — «До місяця». Нечутна хода місяця будить спочилі у вічності душі, нічних птахів та бентежить почуття поета, якого манить безмежний простір неба. Але з високості він прагне побачити свою кохану. Вірш закінчується грайливим мотивом, поширеним у галантній поезії.

«До місяця»

Створений через шість років «Ганімед» дозволяє відчувати нову поетичну добу. На перший погляд, зовнішні

«Ганімед»

деталі картини нагадують вже раніше бачені. Це теплий травневий ранок, квіти і трави, легкий вітерець, щебет солов'я, широка долина; це небо і хмари; знову герой — центр події, і знову те ж саме, що і в «Майській пісні», двічі підряд повторене слово *mir* («мені»); і таке ж характерне *Ach!* («Ах!»). Але наскільки ускладнився пейзаж! І справа не тільки в тому, що герой статичний, у солодкій дрімоті він ніжиться під сонцем, і ми можемо неквапливо роздивитися ландшафт. Усі його елементи набули нового символічного значення, бо тут змальовується мить поетичного натхнення. Дитя Ганімед — це міфологічний герой; підхоплений орлом Зевса, він несподівано опинився над землею і завмер у захваті від усього побаченого. Спочатку Гете дає можливість читачеві сповна насолодитися картиною лагідного весняного ранку, і тільки наприкінці вводить новий поетичний реєстр, який виявляється ключовим для розуміння цілого. «Обійми» «всемилотивного Отця» — ці слова постають як символ високої духовної одержимості, поетичного натхнення:

Aufwärts
An deinen Busen,
Allliebender Vater!

Злечу я в гору!
З обійм в обійми
Твої, наш Отче
Всемилотивный!

Так енергія самоствердження в «Майській пісні» і галантне переживання в мініатюрі «До місяця»

поступаються місцем значно складнішому переживанню трансцендентального єднання з природою; ландшафт у «Майській пісні», що не має чітко окреслених меж, і «неозора далина» («eine grossgemessene Weite») в мініатюрі «До місяця» поступаються місцем трансцендентній (у дусі Канта) безмежності природи. Мотив прагнення до нескінченного, явленого в скінченному, притаманний всій творчості Ґете. Ми знаходимо його через два десятиліття у «Римських елегіях», а ще через дві декади — у «Західно-східному дивані» («Блаженне томління»); він є визначальним і для «Фауста». Розрив із рококо підкреслений і новим розміром поезії: тепер це вільний вірш. Переважає настрій пасторального розчулення і молитовності, такий характерний для «мотиву ширяння» в кантатах Й. С. Баха.

Мотив
прагнення до
нескінченного

Ми бачимо, як, користуючись звичайними лексичними і граматичними засобами, Ґете досягає якісно нового змісту, при цьому *позірно* нічого не змінюючи. Але ж і напрочуд новаторський «Вільховий король» (1782), якщо розглядати його окремо за лексичними частинами, ненабагато відрізняється від університетської лірики. І цей шалений вершник, і примари ночі, і невід'ємна від жахливого краса, і майстерно поєднані контрастні настрої (пасторально-солодкозвучні і трагічно-тривожні) на тлі монотонного бігу коня, вся ця «капричіозність»... — адже все це вже було раніше!

Новий зміст
лірики Ґете

Рання лірика Ґете цікава ще одним: розбудженим почуттям народної пісні. Ми знаходимо тут написані у галантно-іншомовній манері балади «Дика

Зв'язок
із народною
творчістю

ружа» (1771) і «Фіалка» (1773). Перед нами наче оживають старовинні гобелени. Їхню рокайльну манірність пом'якшують повтори-рефрени в дусі народної пісні, як у вірші «Фіалка»: «Und sterb ich denn, so sterb ich doch / Durch sie, durch sie, / Zu ihren Füßen doch» («нехай я вмру, та я умру / Через неї, через неї, / Біля її ніг»). Ось приклад із «Дикої ружі»:

Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Ружа, ружечка вогнем
Жевріла на волі.

Рефрен «Циганської пісні» (1771) — Wille wau wau wau! Wito hu! — треба було весело і гучно підхопити всім хором. Вірш уже частково передає атмосферу «Авербахового склепу...» в «Фаусті»¹. «Фульський король» (1774) написаний у «сердечній» манері і належить до низки балад про «доброго короля». Йому також знайшлося місце у «Фаусті» в сцені «Вечір (кімнатка Гретхен)».

НАРОДЖЕННЯ «ШТЮРМЕРСТВА» («ВЕЛИКІ ГІМНИ»)

Всеосяжний талант Гете виявився вже в його ранніх творах. Він однаково палко віддавався віршам,

¹ Спочатку ця пісня була написана для драми «Гетц фон Берліхінген».

драмі і монументальній прозі. Фольклор та міфологія, сучасність, історія, — як німецька, так і антична, роздуми на естетичні теми, — таким був творчий розмах юного Ґете. І скрізь, що б він не писав в роки своєї адвокатської діяльності, ми помічаємо орієнтацію на протест, на демонстративну відмову від запліснявілих традицій. Ця ж сама психологічна настанова була притаманна йому і як людині.

Відмова
від традицій

Найяскравіше новаторські риси лірики юного Ґете втілені у так званих «великих гімнах». Їх поетичний стиль склався під впливом давньо-грецького хорового поета Піндара (518—442 рр. до н. е.), яким Ґете захоплювався у Вецларі. Прочитані якось поетом у «Піфійській оді» слова «зуміти збагнути» відкрили йому «причину моєї дятлової сутності»¹. Піндар дозволив поету подивитися на античність по-новому, — побачити там героїчну напругу, пафос боротьби і звитяги, шаленство *природних* сил. Наскільки далеким було все це від канонів класицизму! У Піндара Ґете також оцінив розкутий віршовий розмір, який чудово пасував для вираження розбурханих думок та почуттів. Вірш Піндара неначе кидав виклик епічній розміреності та незворушній величі гомерового гекзаметру. У стилістиці «великих гімнів» разом із Піндаром синтезовані улюблений німецький поет Клопшток із його сентиментально-героїчним пафосом трансцендентного

Новий погляд
на античність

¹ У жартівливому вірші «Казка в картинках для Ґете» Гердер зображує Ґете як дятла, Мерка — як сойку, а себе — як сокола.

(«Весняне свято») і Гердер як автор віршів «Розмова з самим собою», «Геній майбутнього», «Моя доля» та ін.

Занурення
у надчуттєве

Та найважливішим було зовсім інше. Якщо у віршах на любовну тему пафос протесту виражався через підкреслено чуттєву «маскулінність», («Майська пісня», «Побачення і розлука» та ін.), то у «великих гімнах» поет уже підноситься до сфери надчуттєвого. Такий розглянутий нами «Ганімед», такий самий і «Прометей».

Задум твору
про Прометея

Ґете задумав написати про Прометея драматичний твір, але не завершив його (написаний фрагмент зберігся завдяки Ленцу, який зробив для себе копію). Задум давно бентежив поета, і він вилив свої почуття у гімні. Традиція до Ґете зараховувала титана Прометея до «великих відступників». У Гомера цей міфологічний герой не згадується зовсім, а у Ґесіода зображений облудником. Прометей із відомої трагедії Есхіла викликав неоднозначні почуття у афінських глядачів, бо він порушив священну заборону на небесний вогонь, але водночас виступає як благодійник роду людського. Ґете відчував цю роздвоєність образу. У нього Прометей уперше для європейської поезії постає у героїчному вигляді. Байрон та Шеллі, коли героїзували Прометея, вже наслідували Ґете.

Чому ж драма не була закінчена? Зауважимо, що Прометей — це не єдиний герой «з сумнівною репутацією», котрого Ґете задумав поставити у центр твору. Серед інших були Юлій Цезар, що так і залишився

незавершеним задумом, Фауст, який довго побутовував у вигляді окремих фрагментів, був виданий як «Фрагмент», і залишився за життя поета «великим фрагментом», а також Готфрід фон Берліхінген, котрий став героєм уславленої юнацької драми Гете. Молодий поет намагався втілити «антиконформістську» тему також на сучасному матеріалі у «Злочинних спільниках» (1769), але так і не піднявся над рівнем звичайного юнацького фрондерства. На думку автора, п'єса не мала успіху тому, що їй бракувало шляхетного матеріалу, бо змальовані там вчинки «ображали естетичні і моральні почуття» і поставали як непристойні.

Гімн «Прометей» був прочитаний і схвалений Лессінгом: «Позиція, з якої написаний цей твір, це також моя власна позиція». Але Гете тривожив скандальний резонанс «Прометея»: «Гердера, мабуть, розважає думка, що я через цей твір піду на вогнище разом із Лессінгом».

Гімн
«Прометей»

Прометей зображений у момент героїчної борні зі страшною бурею, яку наслав Зевс, щоб підкорити його. Титан протиставляє себе богам: «Ich kenne nichts Ärmer's / Unter der Sonn' als *euch*, Götter!» — («Я не знаю нічого злиденнішого / Під сонцем, ніж *ви*, боги!»). Він — творець, і йому є що захищати. Боги ж заклопотані тільки офірами, і марно чекати від них якоїсь допомоги, втіхи чи підтримки. Прометею довелося самому переживати всі свої сумніви і страждання: «Hast du's nicht alles *selbst* vollendet, / Heilig glühend Herz?» («чи не *саме* ти все звершило, / Охоплене

Образ
титана

Роль
пейзажу

священним горінням серце?»). І знову перед нами постає той самий герой, що і в «Майській пісні», але вже в іншому вигляді; і тут він перебуває в центрі подій, а природа оточує його вихопленими з ландшафту розірваними картинами, що проносяться перед читачем неначе підхоплені поривом переживань героя. Небо, хмари, гірські вершини, дуби, хатина і, нарешті, серце (в «Майській пісні» — «груди», aus jeder Brust) — усе підкреслює його збуджений стан. І тут теж — екстатичне утвердження свого «Я», але утвердження вже у сфері надчуттєвого. Гордість Прометея стосується *надособових* речей: адже це він створив культуру, він утверджує себе через *самозречення*. Його самоствердження лежить у світі нескінчених сутностей, тому для світу скінченного він невразливий: «Bedecke deinen Himmel, Zeus, / Mit Wolkendunst... / Musst mir meine Erde / Doch lassen stehn...» («Затягуй своє небо, Зевсе, / Заслоною хмар... / Та мусиш мені мою землю / Все ж залишити недоторканою...»). Відступництво Прометея героїчне, його бунт сягає сфери високого.

Героїчний
пафос

«Прометей» —
крок до
«Фауста»

Чи не проглядається тут задум «Фауста»? Герой залишається невразливим для зла у світі буденного, бо його захищає висока духовність помислів, а мить щастя полягає у вольовому акті самозречення. У «Прометейі» Гете виражає свободу від емпіричного через апофеоз «серця»: «Heilig glühend Herz» («Охоплене священним горінням серце»). Зміст вірша поглиблюється за рахунок історичного часу та простору, яких ще не було в університетських віршах Гете.

Поет немовби намагає для себе нове, *метафізичне* завдання. Він бачить його і в «Ганімеді», де герой також занурений у світ природи, але при цьому споглядає її не як емпіричний світ, а як світ зненацька відкритих чудес, тобто *надчуттєвий*.

Метафізичний
характер
твору

Групу «гімнів» відкриває «Пісня мандрівника під час бурі», у назві якої знаменним чином домінує слово Sturm («буря»). Трансцендентальне завдання втілене тут дуже вдало. Було знайдене поняття, яке різко відділяло людину від усього буденного, приземленого, надавало нового змісту її життєвим пошукам і оберігало душу від натиску емпіричного світу. Це було поняття духу, «генія» (Genius):

«Пісня
мандрівника
під час бурі»

Wen du nicht verlässest, Genius,
Nicht der Regen, nicht der Sturm
Haucht ihm Schauer übers Herz...
Den du nicht verlässest, Genius,
Wirst ihn heben übern Schlammfad
Mit den Feuernflügeln.

Той, кого ти, Генію, ведеш,
Не боїться ні громів, ні бурі,
Ні холодних проливних дощів...
Той, кого ти, Генію, ведеш,
Не утоне в багнюці,
Бо увись долине,
Вогнекрилий...

Можна сказати, що й Фауста, героя зрілого твору, цього невтомного «мандрівника у бурю», охороняв під час його високих шукань його «дух», його «геній». Тут уперше було заявлено про зв'язок обранця

Дар
геніальності

(«Ich schwebe... / Göttergleich» — «Я ширяю... / Богам подібний») з якоюсь таємничою і могутньою вищою силою, яка власне й була названа «генієм». Одержимість такою силою називалася «геніальністю». Дар геніальності почали трактувати як стан внутрішнього неспокою людини, «божественну хворобу», потім духовну продуктивність і, нарешті, незвичайну поетичну активність:

Umschwebt mich, ihr Musen,
Ihr Charitinnen!

Линьте й ви до мене, музи,
Линьте ви, харити!

Доля
поета

Але, поєднавши свою долю з вищим генієм, поет уже не може спуститися в буденний світ, повернути собі спокійний і безжурний стан душі. Він уже навіть віддалився від «нероб, смертно-щасливих, далеких від тебе (Bora — Б. III.)» («Müssigen, / Sterblich Glücklichen / Abseits von dir»). Нині його доля — це вічне внутрішнє горіння:

Weh! Weh! Innre Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!
Glüh entgegen
Phöb Apollen;
Kalt wird sonst
Sein Fürstenblick
Über dich vorübergleiten...

Горе! Горе! Полум'ям горить
Серце моє,
Душа моя!

Сяй же навстріч
Фебу-Аполлону;
Бо інакше він
Лик свій княжий
Геть від тебе відверне...

Та цей дарунок важкий, ноша нелегка, бо людська природа надто квола для високої одержимості. І людина поспішає «переждати» надмірний шал («Nur so viel Glut») у своїй «хатині» (Hütte):

Важкий шлях
генія

Armes Herz!
Dort auf dem Hügel,
Himmlische Macht!
Nur so viel Glut,
Dort meine Hütte,
Dorthin zu warten!

Цить, моє серце!
Там, на вершині,
Сило небесна!
Там мій притулок!
Треба снаги ще
Туди піднятись!

Чи не тут витoki неприйняття Гете майбутньої етики фіхтеанства з її граничним напруженням усіх духовних сил людини як єдиної запоруки існування особистості? Відомо, що Гельдерлін став жертвою цієї етики і втратив душевне здоров'я. Гофман висловив свій сумнів щодо неї вустами свого героя Серапіона: людина — це раб духовної сили («geistige Kraft»), «яка насправді ніколи нам не належала, а являє собою тільки тимчасово дану часточку вищої

Неприйняття
Гете етики
фіхтеанства

сили, що керує нами». Шопенгауер відчув у зв'язку людини з цим непізнаним і непереборним духовним імпульсом («волею») трагізм людського існування. Така глибина цього вірша.

Нове
розуміння
життя

Таким чином, ідеться не просто про заколот завзятих сміливців, що порушили застарілі поетичні канони чи правила. Мова йде про зовсім нове *розуміння життя*. В емоційно напруженій уяві поетів нової генерації втіленою картиною життя могла бути тільки буря, світ, принишклий під «громадям важких хмар», у центрі якого височить бунтівний герой, що кидає виклик життю. Натхнений віршами Гете, Ф. М. Клінгер перейменував свою п'єсу «Плутанина» у «Бурю та навалу» (1777), і ця п'єса згодом дала назву всьому літературному рухові молодих драматургів та поетів у той момент, коли вже стала очевидною його ідейна значущість та художнє новаторство. Доба «штюрмерства», або, інакше кажучи, доба «бурхливих геніїв», була відносно короткою, але з нею в німецьку культуру увірвався вітер оновлення. Після неї повернення до ідей просвітницького раціоналізму було вже неможливе.

Початок доби
«штюрмерства»

І. Кант
про нове
світосприймання

Те, що штюрмери сформулювали емоційно ефектно, І. Кант висловив у своїй місткій, стриманій та образній манері: «Засіб, яким користується природа, щоб сприяти розвитку всіх задатків людини, — це їхній *антагонізм* у суспільстві... Тому хай буде благословенна природа за свою непоступливість, за заздрісно сварливу пиху, за ненаситну жадобу посісти і владарювати... Природні спонукальні причини...

які викликають стільки злигоднів, безперервно при-
мушуватимуть людину до нового напруження сил,
а отже, і до дедалі кращого розвитку її природних
здатків... І нема чого тут згадувати злого духа, який
буцімто порушує чудову споруду, зведену Творцем,
чи то руйнує її із заздрощів».

Так зустрілися нові епохи: філософська і поетична.

«ШТЮРМЕРСТВО»

ДУХОВНІ ПРЕДТЕЧІ «ШТЮРМЕРСТВА»

Рух за
оновлення
духовного
життя

Поетичне новаторство Гете на межі століть не було поодиноким явищем. На початку 1770-х років серед студентів німецьких університетів почав ширитися рух за оновлення національного духовного життя. Палкий інтерес збуджували нові явища в галузі філософії, естетики, театру, літератури.

Історична
ситуація
у Німеччині

Уся Німеччина поступово прокидалася після столітньої сплячки, в яку її вкинули страшні події релігійних воєн 1618—1648 рр. Безпосереднім поштовхом для загального оновлення стало завершення Семилітньої війни (1756—1763), яку фактично розв'язала Прусія. У війні, яка йшла на території німецьких князівств, переплелися у трагічний вузол інтереси багатьох держав: Пруссії, Австрії, Саксонії, Росії, Англії, Франції, Швеції. Найбільших втрат зазнала Франція.

Пруссія, після успішного для неї завершення війни, стала на шлях утвердження своєї гегемонії серед німецьких держав. Король Фрідріх II (правив із 1740 по 1786 рр.) прагнув зміцнити національну шляхту (юнкерство), «найкращу расу, що заслуговує на

всілякі нагороди і заохочення», стабілізувати становище селян. Правителі менших земель, наслідуючи його, готові були перейняти окремі ідеї «освіченого абсолютизму». Вони прагнули створити нове покоління освічених чиновників та державних службовців, безпосередньо підлеглих монарху, які б неухильно впроваджували його політику на місцях. Князі намагалися оточити себе вченими та митцями. Щоправда, нерідко такі просвітницькі новації впроваджувалися бюрократично і навіть деспотично. За приклад може правити «Академія Карла», де навчався юний Фрідріх Шиллер (із 1773 по 1782 рр.) У цьому закритому навчальному закладі панувала сувора дисципліна і військова муштра, а духовні інтереси юнаків формувалися під пильним наглядом керівництва. Герцог Вюртемберзький Карл Євгеній одноосібно вирішував долю кожного вихованця. Так, свого часу він покарав юного автора «Розбійників» за те, що той без його дозволу відлучився до Мангейму на прем'єру власної п'єси, а потім взагалі заборонив йому «писати щось інше, окрім трактатів із медицини». Цей самий герцог десять років поспіль тримав у в'язниці «з метою перевиховання» поета, композитора і публіциста К. Ф. Д. Шубарта, а по тому зробив його... придворним поетом!

Оновлення духовного життя у німецьких князівствах сприяло поширенню волелюбних ідей, провісниками яких були знаменитий письменник та критик Г. Е. Лессінг, уже згаданий нами видавець і єдиний автор часопису «Німецька хроніка» К. Ф. Д. Шубарт

Ідеї
«освіченого
абсолютизму»

Поширення
волелюбних
думок

та інші. Їхня популярність та моральний авторитет у Німеччині тих років були безперечними. Вони перші почали відстоювати духовну незалежність та громадянські права молодого німецького бюргерства, виступали проти деспотизму та свавілля князів. Вони не приховували своєї палкої симпатії до республіканської Америки, де саме у ці роки йшла національно-визвольна війна, а також до патріархально-селянської Швейцарії, країни гордого і волелюбного народу. Ці мислителі обстоювали самостійний шлях розвитку німецької культури і не схвалювали поклоніння усьому чужоземному; вони виступали проти церковного догматизму, що давно вже гальмував вільну філософську думку. Велике враження справило на німців рішення Папи римського Климента XIV скасувати орден єзуїтів (1773 р.) Зерна вільнодумства, посіяні цими видатними людьми, розвивались у програмні ідеї в умах найкращих німецьких юнаків.

Готгольд Ефраїм Лессінг (1729—1781) був першим із німецьких письменників, хто намагався зберегти особисту незалежність всупереч деспотичному меценатству князів. Цей чоловік воїстину був одержимий духом протесту і неконвенційності. Але свобода творчості коштувала йому дорого. Його коротке життя перетворилось у суцільну боротьбу за виживання.

У царині естетики Лессінг боровся проти рабського наслідування французького класицизму. Коли юний Гете у Лейпцигу відвідав «літературного папу» Готшеда, йому уже був відомий знаменитий 17-й лист

Лессінга «Про сучасну літературу» (1759), спрямований проти вождя німецьких класицистів. У Лейпцигу мала успіх комедія Лессінга «Мінна фон Барнхельм» (1767), де змальовувалися недавні події після Семилітньої війни. Багата аристократка Мінна кохає всім серцем і домагається взаємності відставного майора пруської армії Тельгайма; перед такою силою почуттів їй здається просто смішною його суто пруська прискіпливість (він побоюється, що їхній шлюб збезчестить ім'я дівчини). Чиновницька несправедливість щодо Тельгайма зрештою виправлена, але не завдяки йому самому, а дякуючи монаршій милості. Вустами свого героя Лессінг висловлює гірку істину: «Служіння великим світу цього небезпечне, і приниження, якого воно вимагає, не винагороджує праці і зусиль над собою».

П'єса сподобалася тим, що викликала гострі політичні альянзи, була пов'язана зі свіжими історичними подіями, і, крім того, співчутливо змальовувала простого героя, всі достоїнства якого полягали у його особистих заслугах на полі битви та в чесно-му імені. У творі змальовані картини німецького життя, зокрема розкривається образ героїні з яскравими і привабливими рисами німецького національного характеру. Але головне — п'єса демонструвала високу поетичну майстерність німецького автора і красномовно засвідчувала, що з успіхом можна обійтися і без наслідування чужоземних зразків! Юний Гете писав, що комедія стосувалася «царини більш піднесеної і прекрасної, ніж оте хатне міщанське коло, де досі оберталася наша поезія».

Комедія
Лессінга
«Мінна
фон Барнхельм»

Ще важливішою виявилася п'єса Лессінга «Емілія Галотті» (1772). Принц Гонзаго поставив собі за мету оволодіти юною Емілією, дівчиною з чесної бюргерської родини. Його жорстокий і прагматичний камергер Марінеल्ली викрав дівчину прямо з-під вінця і привіз у палац свого володаря. Коли Емілія побачила, що потрапила у безвихідне становище, вона просить батька вбити її кинджалом.

Без сумніву, трагедія містила протест проти деспотизму можновладців. Разом із цим Лессінг показав, як можна дещо інакше, ніж це було у Корнеля чи Расіна, подати античний матеріал. Його «буржуазна Вірґінія» показувала, що бюргерству теж властиві високе почуття власної гідності і навіть здатність до героїчних вчинків. Таким чином, п'єса відкидала претензії аристократії на «природжену шляхетність».

Лессінг подобався «штюрмерам» трактуванням характеру, що виявлявся у динаміці, постійній дії та вчинках. Цим переборювався фатум обставин. Міркування про *активність* сценічного характеру та про *драму* як головний вид мистецтва були висловлені Лессінгом у його естетичній праці «Гамбурзька драматургія» (1769). А в трактаті «Лаокоон, або Про границі живопису та поезії» (1766) Лессінг порушив важливі для «штюрмерів» питання про головну роль уяви для художньої творчості: «Якщо... митець може взяти з вічно мінливої дійсності лише один момент,.. то очевидно, що цей єдиний момент і єдина точка зору на цей момент мусять бути найбільш плідні. Але плідним є тільки те, що залишає

вільне поле для уяви. Що більше ми вдивляємося в об'єкт, то більше наша думка мусить мати можливості додати від себе до побаченого, а що напруженіше працює наша думка, то активніша наша уява»; «Те, що ми знаходимо прекрасним у художньому творі, знаходить прекрасним не наше око, але за його посередництвом — наша уява». Невипадково, прочитавши трактат, Гете вигукнув: «Це творіння піднесло нас з поля жалюгідного споглядання на вільні простори думки!» І. Кант, що визнавав велич Лессінга-мислителя, звернув увагу на його міркування, коли працював над «Критикою здатності до судження», а Гете згодом намагався синтезувати ідеї Лессінга про творчу уяву з ідеями Канта про творчий характер мислення.

Нарешті, Лессінг виявив свій бунтарський характер у цілком оригінальній трактовці образу Фауста з народної легенди (1759). Він накреслив кілька сцен, проте не закінчив твору. У нього першого Фауст постає пристрасним шукачем істини, а не звичайним боговідступником. Пізніше багато хто зі «штюрмерів», захоплений темою Фауста, намагався розкрити цей образ саме в дусі Лессінга. Письменник сприйняв скасування ордену єзуїтів як свідчення перемоги просвітницького розуму і у своїй драмі «Натан Мудрий» (1779) утілює високі ідеї просвітницького космополітизму, толерантності до інакомислення та віротерпимість. Він у приватній бесіді навіть заявив про велич Спінози; однак реакція вчених і влади була різкою і недоброзичливою, мислителя

Образ Фауста
у трактуванні
Лессінга

«Натан
Мудрий»

звинуватили в атеїзмі, що було тоді рівнозначно злочину.

Стежачи за боротьбою навколо філософських ідей Лессінга, Гете пересвідчився, що тоді ще було передчасно і навіть небезпечно зачіпати тему Фауста. Ось чому тривалий час його головний задум існував лише у вигляді розрізнених чернеток. Певною мірою його стримував і сумний приклад життєвої долі Шубарта.

Шубарт
«штюрмери»

Крістіан Фрідріх Даніель Шубарт (1739—1791) відверто і сміливо висловлював свої погляди на самодержавство та церкву, на факт вигнання єзуїтів із більшості європейських держав, на республіканську Америку, яку він уявляв «краєм свободи», на продаж німецькими можновладцями солдатів до Англії для боротьби з республіканцями та на події Пугачовського заколоту в Росії... Він заприятелював із деякими «штюрмерами»: Ленцем, Клінгером та Гете. «Гете був тут, геній великий і страшний, подібний до Велетенських гір, — писав Шубарт у листі до брата. — Із ним разом був також Клінгер, наш Шекспір. Ці хлопці всі мене люблять». Шубарт організував публічне читання творів Гете, Ленца та інших. Наприкінці 80-х років його відвідав Шиллер, щоб висловити своє захоплення людською мужністю автора новели «З історії людського серця», а Шубарт у свою чергу дав високу оцінку його «Розбійникам», написаним на цей сюжет.

Шубарт застерігав: «Браття письменники! Бійтеся зачепити вінценосців! Їхні корони б'ють електрикою і кидають блискавки, варто лише до них

торкнутися». Проте сам він не уникнув монаршого гніву. Герцог Вюртембергський Карл Євгеній ув'язнив його в одиночну камеру, а дружині письменника оголосив, що в такий спосіб хоче його «перевиховати»: «А поки що він на поганому шляху». Це означало, що в'язень продовжує займатися поетичною творчістю: він складав вірші і по можливості записував їх, використовуючи для цього виделку, пряжку від штанів і навіть щипці для свічок. Ці твори були знайдені і безжально знищені герцогом. Тоді через дірку в стіні камери Шубарт продиктував іншому в'язневі свій «Життєпис» і щоденник перших років життя у тюрмі. Вони, на щастя, збереглися. Шубарта ніколи не допитували, йому не пред'являли ніякого звинувачення і ніколи не повідомляли, коли звільнять. Тим часом долею знаменитого в'язня клопоталися відомі письменники, вчені, знатні особи і навіть державці. Проте герцог був непохитний. Шубарта випустили лише через 10 років на прохання прусського двору, після того, як він склав оду на смерть короля Фрідріха II. Письменник залишив в'язницю не зломлений морально. У 1789 р. він привітав революцію у Франції. На жаль, його фізичне здоров'я похитнулося.

Ф. Шиллер добре знав про трагічну долю митця, бо герцог не приховував цього як приклад для вихованців «Академії Карла». Тому можна зрозуміти почуття юного поета, котрий таємно втік зі Штутгарту. Герцог переслідував його ще багато років, поки «міністр» Гете не узяв Шиллера під свій захист.

ЛІТЕРАТУРНІ КУМИРИ І ВЧИТЕЛІ «ШТЮРМЕРІВ»

Вплив
світової
літератури

«Штюрмерство» з'явилося як прорив у нову естетичну сферу. Саме напередодні «штюрмерства» Крістоф Мартин Віланд видав 21 п'єсу Шекспіра, перекладені прозою, і 22-й переклад «Сну літньої ночі» віршами (1762—1766). Гете захоплено прочитав їх усі! Шекспір у переробках був відомий у Німеччині завдяки виставам мандрівних англійських комедіантів, які заробляли собі на хліб насущний після того, як пуритани заборонили театр у них на батьківщині. Через мовний бар'єр сюжети гранично спрощувались, а увагу публіки підігрівали численні вставні комічні номери, які не завжди відповідали п'єсі. Це стосувалося не тільки Шекспіра, а й інших авторів, наприклад, Мольєра.

Пошук нових
шляхів
у мистецтві

Перед молодими поетами відкрився новий світ сценічних можливостей, зокрема продовжувати час дії на кілька років і переносити її з одного місця в інше, або розкривати історичні події через почуття героїв так, наче мова йшла не про вінценосців, а про звичайних людей. А що вже казати про лексично розкуту, експресивну мову, що порушувала всі норми придворного етикету! А постійне втручання випадковості, яка безжально ламає плани героїв! Та найголовніше — це змалювання пристрастей, що крають душу героя, які складають суть його характеру і визначають розвиток подій. І над усім цим панує незбагненна для стороннього погляду влада якихось відчужених сил, що спочатку неначе

приводяться в дію самими героями, але зрештою виявляються незалежно від їхніх планів, бажання чи намірів, коли, за словами Гете, «зухвала свобода нашої волі зіштовхується з неминучою ходою цілого». «Не вагаючись жодної хвилини, я відрікся від театру, скутого правилами», — так писав поет про ту пору свого знайомства з Шекспіром.

Звичайно, простота Шекспіра, що так контрастувала з «правильною» драмою класицизму, була оманливою. Юні автори не були ще настільки обізнані з драматургією технікою, як, наприклад, Вольтер, котрий намагався поєднати все найдосконаліше, взяте у Расіна, з найкращим у Шекспіра. В їхньому захопленні «шекспіризацією» було ще багато бравади, зневаги до «правил», до загальноприйнятого і поширеного, що перетворилося у шаблон, до «професорської естетики». Але брали гору небачена доти палка щирість, співчуття до простої людини, бажання знайти зміст і глибину в сучасному і в буденному, притаманне юності прагнення до динаміки дії, емоційності, словом, — вирування життя.

«Шекспіризація» є особливістю нової драматургії. За своєю жанровою природою значна частина п'єс «штюрмерів» більше схожі на інсценізовані оповідання чи навіть романи, аніж на справжню драму. Герої без всякої потреби мандрують із місця на місце, а між епізодами з'являються невмотивовані перерви у кілька років. На сцену виводяться цілі армії, солдати стріляють із гармат, щодуху скачуть на конях, відбуваються землетруси та обвали, палають села, у вогні завалюються замки...

«Шекспіризація» — особливість нової драматургії

Але якщо Шекспір дав досконалий взірець безпосереднього вибуху пристрастей на сцені, то Клопшток розкрив буяння прихованих пристрастей, показав світ тих високих почуттів, що поєднують людину з трансцендентним, надчуттєвим світом. Вертер і Лотта у «Стражданнях юного Вертера» нагадують оду Клопштока «Весняне свято».

Клопшток

Фрідріх Готліб Клопшток (1724—1803) став для німців першим класиком національної літератури. Ще в юнацькі роки він розпочав велику поему на біблійний сюжет «Мессіада», а у зрілі роки написав кілька драм на сюжети зі Старого Заповіту та німецької історії. Найяскравіше ліричний талант поета розкрився в його «Одах». Уже сама сюжетна основа творчості Клопштока і запроваджений ним у літературу XVIII ст. новий пафос — сентиментально-цирикий і лірично-захоплений — звучав як виклик наслідувальному класицизму Готшета.

«Мессіада» —
твір про долю
Ісуса Христа

Основний твір поета «Мессіада» (1748—1773) розповідає у 20 піснях, написаних гекзаметром, про долю Ісуса Христа після його прибуття до Єрусалиму, про зраду, страждання, смерть та воскресіння. На задум поеми вплинув «Втрачений рай» Дж. Мільтона, перекладений німецькою мовою Я. Бодмером. Перша пісня розкриває величний образ світобудови, друга — повстання бунтівних ангелів. Образ найяскравішого персонажа — демона Абандони — не наче передчуття майбутнього Прометея юного Гете. На відміну від Мільтона чи Данте, твори яких передають напругу політичної боротьби, пафос у поемі Клопштока має відсторонено-пієтистський характер.

Значення цього твору полягає в тому, що за умов духовного закріпачення доби поема «збуджувала моральний ідеалізм» (М. Н. Розанов), що сприяв пробудженню німецького суспільства від духовної сплячки.

Значення
«Мессіади»
для німецького
суспільства

Для сучасного читача найбільшу цінність зберегли «Оди». Їхня характерна особливість — це піднесений пафос у поєднанні з інтимно-довірливими інтонаціями, ритмічне багатство, свобода синтаксису аж до напрочуд сміливих інверсій, не скутий римою чи строгим розміром вільний вірш. Тут переплелися традиції високих поетичних зразків, улюблених Клопштоком: це Оссіан і шотландські барди, хорали Лютера, поезія Мільтона, лірика ранньої грецької класики та Піндара, німецька барокова поезія.

Пафос «Од»
Клопштока

Клопшток був улюбленцем нової генерації поетів. Особливо його шанували «Поети гаю» у Геттінгені, що назвали себе так на честь його знаменитої оди «Гора і гай»¹. Це Й. Г. Фосс, Л. Гьольті, К. Ф. Крамер, Й. М. Міллер, брати Х. та Ф. Л. фон Штольберги, Й. А. Лейзевиц, а також Г. А. Бюргер. Розквіт їхньої співдружності припадає на 1772—1774 рр.

«Поети гаю» —
шанувальники
митця

Незважаючи на певну зневагу до французької літератури, яку «штюрмери» сприймали лише як «класицистичну», один її представник все ж таки залишався їх незаперечним кумиром — Жан-Жак Руссо (1712—1778). Бунтар, котрий сам зазнав усіх крощів соціально приниженого існування, прагнув

Вплив
Руссо на
«штюрмерів»

¹ Гору Гелікон у Греції вважали місцем перебування муз, гаї в Німеччині присвячували Вотану та іншим германським богам.

розбудити співчуття до людини третього стану. Руссо писав тільки на злободенні теми, про те, що хвилювало його сучасників. Цивілізація, природа, наука, виховання, музика, релігія, мораль, суспільство, народні маси і багато чого іншого було проаналізовано ним із погляду людського серця¹.

Руссоїзм як
філософське
вчення

Основою руссоїзму була філософія Шефтсбері², який вважав, що доброчесності мають природжений характер і виявляються через моральність, почуття краси, доброту та милосердя. «О, доброчесність, піднесена наука простих душ! — вигукував Руссо. — Невже треба стільки зусиль і допоміжних засобів, аби досягнути тебе? Хіба твої закони не закарбовані у серцях усіх?» На його думку, загроза для моральності таїться у сучасній цивілізації з її ідолами наживи: «Що станеться з доброчесністю, коли необхідність штовхає до збагачення будь-якою ціною?»; «Навчати (дітей — Б. Ш.) треба доброчинності, а не наук».

¹ Головні твори Ж.-Ж. Руссо: «Дискурс про науки і мистецтво», 1750; «Дискурс про походження і причини нерівності між людьми», 1754; «Жулі, або Нова Елоїза», 1761; «Еміль, або Про виховання», 1762; «Про суспільний договір, або Принципи політичного права», 1762; «Сповідь», 1770; «Прогулянки самотнього мрійника», 1778, багато статей для «Енциклопедії», низка музичних творів та ін.

² Ентоні Ешлі Купер, граф Шефтсбері (1671—1713) — видатний англійський філософ. Основні праці: «Моралісти. Філософська рапсодія», «Солілоква, або Порада автору», «Лист про ентузіазм» та ін. Шефтсбері уважно вивчав Вінкельмана, Гердера, Гете, Шиллера. Він мав сильний вплив на Канта. Лейбниць писав, що в основу своєї «Теодіцеї» він поклав ідеї Шефтсбері. Вплив англійського філософа можна простежити аж до романтиків на межі XVIII—XIX ст.

Цивілізації Руссо протиставляє *природу* як первісний стан усього суцього на землі. Він вважає, що «природний стан для людини — це обробляти землю й жити її плодами», а «з усіх суспільних станів найнезалежніший від долі і від людей — стан ремісників». Таким чином, його симпатія до людей третього стану ґрунтувалася на «культі природи».

Погляди
Руссо
на природу

Світанок людства здавався йому кращим за сучасність не тільки в моральному, але й в естетичному плані. Мова стародавніх народів, на його думку, була поетичнішою за сучасну, бо тоді й самі народи були частиною Природи. Спочатку виникла поезія, а потім проза. У давнину мова була свідченням високих *громадянських* чеснот. Руссо визнає тільки ту мову, якою «можна звертатися до зібрання народу». «А що ви скажете сучасним людям? — Давай гроші!»?

Мистецтво у сучасному суспільстві, за словами Руссо, має розважальний характер, і його вплив на звичаї і мораль далекий від благотворного; найвище покликання митця він бачить у вихованні громадянських почуттів. Сучасну церкву Руссо вважає рідною дочкою цивілізації, її він заперечує, а натомість висуває ідею «*природної релігії*»¹. У його розумінні, Бог — це втілення Природи й чеснот. Дорослій людині, остаточно зіпсутій вадами й забобонами цивілізації, Руссо протиставляє світ *дитинства*, бо тільки дитина зберігає душевну чистоту і несе в собі

Руссо
про мистецтво

Ідея
«природної
релігії»

¹ Див. розділ «Сповідь віри Савойського вікарія» у IV книзі роману «Еміль, або Про виховання».

природу в її моральній та естетичній недоторканості й чистоті. Людина, на думку філософа, осягає світ через *почуття*, а не через здоровий глузд.

Нове
розуміння
людини

Руссо висуває високі вимоги до *особистості* — як у моральному, так і в психологічному плані. Людина не раб обставин і має підкорятися лише власному внутрішньому обов'язку. У цьому мислитель відходить від жорсткого детермінізму раціоналістів (Декарт, Локк) і сенсуалістів (Кандильяк, Гельвецій, Гольбах). Якщо навіть припустити, що людина — це годинниковий механізм, то заводить його не якась чужа рука, а сама людина.

Мораль та естетика Руссо мають *ретроспективний* характер. На думку мислителя, найвища досконалість у минулому. Тож його мрії про минуле проймають ностальгією, яка передалась окремим «штюрмерам» (наприклад, Ф. Шиллеру).

Значення
Руссо
для розвитку
філософії
та літератури

Вплив Руссо на німецьку філософію та літературу не обмежився роками «штюрмерства». Такі його постулати, як культ природи, почуття, особистості та громадянства, ідея природної релігії, були засвоєні і всебічно розвинуті романтиками на межі XVIII—XIX ст. Гете у «Поезії і правді» пише про своє захоплення ідеями Руссо. У нього німецькі мислителі запозичили ідею духовної повноти людини. Проте у Руссо природа, як джерело такої повноти, і цивілізація, що заступає її, ворожі одна одній. Отже, про втрачену повноту духовності можна тільки зі смутком згадувати. На противагу йому німці намагались опрацювати ідею *синтезу* природи і культури як основи духовної повноти буття. Так само, як

і Руссо, вони бачили таку особистість у далекому минулому, зокрема у грецькій античності. Стародавній грек виступав для них як «регулятивний принцип» (Шиллер), тобто як ідеал, на який людина може орієнтуватись у своєму духовному удосконаленні. Ця проблема була розвинена німецькою філософською та естетичною думкою вже поза «штюрмерською» епохою.

До нових
духовних
ідеалів

«ГЕТЦ ФОН БЕРЛІХІНГЕН»

Першим зрілим твором Гете, що прославив його і зробив загальноновизнаним вождем руху «штюрмерства», стала драма «Гетц фон Берліхінген із залізною рукою» (1773). Вальтер Скотт переклав її англійською мовою, а невдовзі з'явилися переклади і в інших країнах. Головний персонаж драми був реальною історичною особою доби Реформації і Селянської війни 1525 р. у Німеччині. Ще юнаком Гетц (зменшувальна форма від Готфрід) втратив у битві праву руку і користувався залізним протезом. Уже цей факт, на думку Гете, мусив вразити уяву глядачів.

Початок зрілої
творчості Гете

Прототип
головного
героя

Привертає увагу те, що в автобіографії Гете згадує про своє захоплення історією лицаря у зв'язку з Фаустом. Обидва свої задуми поет приховував від Гердера, хоча й показав йому нещодавно написану п'єсу «Злочинні спільники» (до якої старший товариш виявив цілковиту байдужість). Так виявилися штюрмерські нахили юного Гете до сюжетів, що мали «бунтівний» характер, та до історичних осіб, що

Зв'язок
із «Фаустом»

Образ
Гетца фон
Берліхінгена

викликали до себе неоднозначне ставлення, здебільшого несприйняття та осуд. Можливо, так відлунювався «шекспірівський» підхід: цілком свідомий намір зробити психологічно «масштабнішою» політично чи морально одіозну особу, розкрити у злочинці чи віровідступнику загальнолюдське; а також викликати палке співчуття до того, кого громадська думка одностайно засуджувала. Що стосується Гетца фон Берліхінгена, то юному поетові це цілком вдалося. Лицар постав перед Гете в своїх мемуарах як «добрий, але суворий і свавільний чоловік, що жив у дикі, анархічні часи». Але сучасний читач із коментарів учених довідується, що насправді особа лицаря була не такою привабливою, як у драмі Гете. Проте трапилося так, що літературний персонаж, витіснивши з історичної пам'яті реальну людину, збагатив царину духовності.

Своєрідність
історичної
драми Гете

У німецькій літературі це була перша спроба історичної драми такого роду. Адже перед читачами й глядачами розкриваються не вирішальні епізоди з історії Реформації і постає зовсім не головний герой національної історії. І самі події, і їхня центральна персоналія були далекі від включення їх до історичного офіціозу чи від національної міфологізації (як це трапилося з історичними драмами Ф. Г. Клопшток на тему перемог стародавніх германців над римською армією — «Битва Армінія», «Арміній та князі», «Смерть Армінія»). Гете принципово ухилився від вибору на користь особи, беззаперечно визнаної громадською думкою. Новаторство полягало у тому, що такий підхід зумовлював зовсім нове, нетрадиційне

Новаторство
митця

бачення історичних подій. Поет силою уяви не просто відтворював минуле, а сам *творив* історію. Він дав життя *новій* історичній особистості. При цьому Гете не збирався змінювати вже усталені погляди на історію Реформації чи переглядати значення окремих історичних діячів. В основі історичної творчості поета було прагнення утвердити нові духовні цінності. І головне смислове навантаження при цьому припадало на *особистість*. Сама історія при всій її конкретності, відтвореній на основі мемуарів лицаря та історичних досліджень учених, все ж таки відходила на другий план. Вона поставала у творі як своєрідне універсальне середовище, як сфера для розвою людського духу. У центрі твору опиняється особистість, яка напружено взаємодіє з цим універсальним середовищем або його не приймає. Перед нами розкриваються підходи до метафізичної й одночасно психологічної історичної драми, яку згодом буде розробляти Фрідріх Шиллер.

У центрі
твору –
особистість

Гете прагнув розкрити події із життя лицаря з максимальною повнотою і наситив дію різноманітними подіями, що калейдоскопом чергуються у 56 сценах, розділених на 5 дій. У цій драмі-хроніці відтворюються складні політичні міжусобиці середньовіччя, коли кожен феодал завжди був готовий до підступного нападу і покладатися при цьому міг лише на озброєний загін відданих йому людей. Одним із таких володарів у Німеччині XVI ст. і був Готфрід фон Берліхінген.

Композиція

Сюжет драми в загальних рисах такий. У результаті сміливого нападу Гетц зі своїми солдатами бере

в полон барона Вейслінгена, що перебуває на службі у можновладного єпископа Бамберзького, запеклого ворога Гетца. Однак наміри лицаря цілком мирні. Колись Гетц і Вейслінген росли разом і були товаришами; Вейслінген навіть кохав сестру Гетца Марію. Війна розлучила друзів і розвела по різних політичних таборах. Гетц бере з Вейслінгена обітницю не шкодити йому і відпускає його. Згідно з лицарським кодексом честі Вейслінген особисто з'являється у Бамберг, щоб сповістити єпископа про те, що він його покидає. Дізнавшись про цю зустріч, але не здогадуючись про її справжній зміст, Гетц у полоні сумнівів. Але і єпископ не збирається просто так відпускати свого васала. Знатна дама, демонічна красуня Адельгейда заволоділа увагою Вейслінгена і невдовзі стає його дружиною. На цьому Вейслінген до кінця п'єси зникає з поля зору глядача.

Ворогам Гетца вдається обмовити його перед цісарем. За лицарем посилають каральний загін. Деякий час він почувается в безпеці у своєму родовому замку, в колі сім'ї і в оточенні вірних людей. Починається облога. Становище заручників критичне. Гетцу вдається добитися пристойних умов капітуляції: він може вийти з замку, покинувши його напризволяще. Проте цю умову підступно порушено. Гетца беруть під варту. У Гейльбронні лицар постає перед цісарським судом. Гетц гордо відмовляється підписати рішення суду, де його названо учасником заколоту. Він говорить про свою васальну відданість імператору, «а до імперії» йому «бай-дуже». У цей напружений момент, коли доля Гетца

висить на волоску, до зали вриваються озброєні люди Франца фон Зіккінгена (реальна особа) і звільняють Гетца. Лицар дає цісареві слово честі, що назавжди відмовляється від набігів, і вирушає до свого замку.

Наступний поворот долі Гетца пов'язаний із селянським повстанням. Озброєні селяни, погрожуючи розправою («...інакше бережи замок та шкуру!»), примушують лицаря очолити їх армію. Усіма силами Гетц прагне зупинити вбивства, грабунки та підпали, але марно. Рейтари, якими командує Вейслінген, поступово відтісняють селян. Серед повстанців зростає ворожість до Гетца, який «щодня суперечить їм, проповідуючи дражливі істини». І ось уже Гетца схоплено і кинуто до в'язниці, а над селянами по всій країні вчинено криваву розправу.

Тепер доля Гетца у руках його колишнього друга, а нині ворога — Вейслінгена. Марія сміливо йде до нього просити за брата. Зворушений спогадами колишнього кохання, Вейслінген розриває наказ про страту. Тим часом доля самого Вейслінгена складається трагічно, неначе кара за зраду. Його дружина Адельгейда, під владою згубної пристрасті до охоронця Франца, дає чоловікові отруту. Сам Франц вкорочує собі віку, кинувшись у річку. На суді розкривається скоєний злочин, і Адельгейду засуджують до смерті.

Драма закінчується тим, що Марія привозить у в'язницю наказ про звільнення Гетца. Але сили лицаря підірвані. Змучений морально і фізично, Гетц помирає на руках у своїх рідних. Звучить його останній заповіт майбутньому: «Я покидаю вас у цьому розбещеному світі... Запечатуйте серця свої краще, ніж

Трагічна
розв'язка

ворота дому. Настає час обману, йому дана повна воля. Негідники правитимуть світом хитрістю, і чесний потрапить у їхні сіті».

Поєднання
традицій
Шекспіра
і нового
стилю

Отже, перед нами драма-хроніка. «Шекспіризація» п'єси виявилась у наслідуванні прийомів історичних драм великого англійського драматурга. В основі подій трагедій у Шекспіра лежить конфлікт між непримиреними рисами характерів головних героїв, і автор розкриває прямі наслідки цього зіткнення. Неухильно стежачи за розвитком конфлікту, Шекспір виводить кілька сюжетних ліній. На відміну від трагедій, у драмах-«хроніках» психологічна колізійність зазвичай ослаблена і акцент переноситься на зображення самих подій, які автор, дотримуючись історичного першоджерела, не може суттєво змінити. Саме за таким принципом побудована драма юного Гете. При цьому бажання охопити якомога більше подій привело до важливої поетичної знахідки — вироблення стрімкого і динамічного «штюрмерського» стилю.

Сценічні
прийоми
розвитку дії

Драма Гете, попри всю свою «книжкову» форму, багато в чому орієнтується на сценічні прийоми розвитку дії. Практично у кожній сцені є свій «видовищно-смісловий центр» — предмет чи конкретна дія, що притягує до себе *зорову* увагу глядача. Так, готуючись до облоги, Лерзе виламує у замку віконні рами, щоб дістати свинець, який їх скріплює, а потім відливає з нього кулі. Із цієї ж причини Гете намагався часто змінювати декорації, відкривши важливий для сцени психологічний ефект обстановки (у класицистичній драмі всі дії нерідко обходились однією декорацією-задником у вигляді розкішної архітектурно-

паркової композиції). Ось головні сцени-декорації у Гете: шинок, кухня, корчма у лісі, заїжджий двір, млин, садок, циганський табір, шатро ватажка, родовий замок Гетца, єпископський палац, покої Адельгейди, ратуша, військовий табір, ліс біля болота, ліси і гори, галявина, горб, «вдалині палають два селища й монастир», в'язниця, похмуре підземелля, тюремний садок... Чергування сцен справляє враження мозаїчності. Батальні сцени, як у Шекспіра, розкриваються опосередковано через окремі сутички, команди і короткі вигуки, емоційно бурхливу реакцію персонажів на невидимі події «за лаштунками».

Сцени-декорації

Гете відмовився від монологів, тому окремі розгорнуті висловлювання героїв привертають увагу і стають своєрідними смисловими центрами. Це, наприклад, шляхетні мрії Гетца про загальний мир і спокій, коли «пошана до цісаря, мир і дружба між сусідами та приязнь підданих стануть дорогоцінним родинним скарбом, який успадкують внуки і правнуки. Кожен беріг би своє і примножував, замість того, щоб вважати, як зараз, здобиччю лише те, що награтовано в інших... Дай же, Боже, щоб у Німеччині нарешті охололи всі буйні голови!...Тоді ми разом із нашими братами, неначе архангели з полум'яним мечем, стали б на сторожі нашої держави проти вовків-турків, проти лисиць-французів, зберігаючи далекі землі улюбленого імператора і спокій усієї імперії. Оце було б життя, Георг! Ризикувати головою заради загального добра!»

Форма оповіді

Але таких монологів небагато. Найчастіше герої передають свої думки лаконічно, у стислій синтаксичній

Приклад
«штюрмер-
ського»
стилю

формі. Така манера приховує стрімкий розвиток подій. Яскраве уявлення про «штюрмерський» стиль дає наступна сцена, коли Гетц шукає порятунку у циганському таборі, але через мить опиняється в руках у рейтарів.

«Гетц. Хай воздасть вам Господь!

Ватажок. Щиро радий бачити вас у себе.

Гетц. Ви мене знаєте?

Ватажок. А хто ж вас не знає? Гетц, ми віддамо за вас своє життя і кров нашу.

Шрікс. Лісом їдуть рейтари.

Ватажок. Це ваші вороги! Їм не бачити Гетца! Вперед, Шрікс! Клич людей! Ми знаємо всі стежки краще за них і переб'ємо їх раніше, ніж вони нас знайдуть.

Гетц. О, цісарю! Цісарю! Розбійники бережуть дітей твоїх! Ці дикуни — люди вірні, хоч і страшні на вигляд.

Циганка. Тікайте! Вороги близько!

Гетц. Де мій кінь?

Циганка. Тут поруч.

Гетц. Хай він востаннє відчує міць руки моєї. Я ще не втратив силу.

Циганка. Він мчить до наших.

Вольф. Геть! Геть! Все пропало! Наш ватажок загинув, а Гетц в полоні!»

Чесноти
Гетца

Гетц змальований у драмі людиною по-лицарськи великодушною і прямою («Я веду чесну боротьбу!»), він відданий дружбі та родині, дотримується свого слова. Він сміливий, рішучий і відважний, у нього загострене почуття власної гідності. Гетц вірний двом

сюзеренам — Богу та цісарю. Його вороги — вельможні князі, що розпалюють «іскри погибельних міжусобиць». Понад усе Гетц цінує свободу: «І якщо вона переживе нас, ми можемо вмерти спокійно. Очима духа свого ми побачимо наших щасливих онуків та їхніх щасливих повелителів».

Життя Гетца сповнене небезпек, але він сам обрав собі цей шлях. Така вже його неспокійна вдача. Навіть вороги визнають, що жити спокійно він не може. Проте грабунок ніколи не був його головною метою. «Я вийшов у поле не через ницу користь, не для того, щоб відняти землю у беззахисних і слабких людей...»; «Я часто наражався на небезпеку, захищаючи чуже добро»; «Бачить Бог, найбільше довелося мені попотіти, слугуючи своєму ближньому, а не самому собі, і я обстоював ім'я хороброго і вірного лицаря, а не заробляв багатство і почесні». Недаремно всі, хто знає Гетца, вважають його «взірцем лицаря: він сміливий і шляхетний на волі, неохитний і вірний у біді». Очоливши бунтівних селян, він не може спинити їх свавільну ненависть, і це його мучить: «Так розлучитися з життям, Гетц! Так завершити круг земний! Хай буде так! Тоді смерть стане для мене найкращим доказом того, що я не мав нічого спільного з цими псявірами!»

Неспокійна
вдача героя

Драма закінчується багатозначним зверненням до наступних поколінь:

Звернення
до нащадків

«Марія. О мій шляхетний муже! Горе цьому вікові, що не прийняв тебе!

Єлизавета. Біда нащадкам, які не поцінують тебе!»

Тип

«романтичного»
розбійника

В юнацькій драмі Гете з'явився літературний тип «романтичного розбійника», такий значущий для юного Шиллера («Розбійники») і для романтичної і неоромантичної літератури загалом. Ідеал свободи захоплює такого героя сам по собі. Найвищою метою стає відновлення справедливості. Рушійним стимулом є ненависть до насильства у будь-яких формах. Герой постає перед нами як господар власної долі. Він великодушний до друзів і тих, хто не таїть до нього зла, але при цьому покладається тільки на себе. Він знає про свою духовну перевагу над ворогами, й усвідомлення цього додає йому сил.

Конфлікт

людини
з оточенням

Сповнене небезпек життя Гетца, на перший погляд, дає підстави говорити про конфлікт волелюбної людини з ницим оточенням у драмі, про антифеодальний протестантизм. Справді, тут виведені вороги лицаря: єпископ Бамберзький, Адельгейда, Вейслінген, побіжно згадуються бунтівні князі та ін. Але річ не в тім. Домінантою образу Гетца є не його боротьба з оточенням і не бажання змінити світ; вона

Героїчне
утвердження
особистості

полягає в героїчному утвердженні власної особистості в навколишньому світі. Гетц хоче протиставити себе світові «на рівних», так би мовити, помірятися з ним силою. При цьому головною опорою для нього є не так лицарська вольниця чи складні політичні розрахунки, як його внутрішні духовні сили і впевненість у незаперечній правоті своїх життєвих прагнень.

Слідом за німецьким філософом Лейбницем ми можемо назвати такий тип особистості «монадичним». У другій половині XVIII ст. учення Готфріда

Вільгельма Лейбниця (1646—1716) поступово звільнялося від трактувань, які нав'язував його учень і послідовник К. Вольф. Продуктивний зміст філософії Лейбниця уперше відкрили штюрмери. Лейбниць вводить поняття «монади»¹ і все суще у світі наділяє статусом «монадичності». Монади — це самостійні структурні елементи світу, своєрідні автономні субстанції з духовною енергетикою і прихованою динамікою, яка невтомно прагне до виявлення. Лейбниць так писав до королеви Пруссії Софії Шарлотти: «Я визнаю у тілі певну активну силу, чи ентелехію,.. це або душа, або щось аналогічне душі, і вона завжди кличе до дії якесь органічне тіло...». Між окремими монадами існує міцний внутрішній зв'язок: «Я вважаю, що кожна окрема субстанція втілює в собі увесь Всесвіт цілком, тільки на свій кшталт ... так, як би у світі був тільки Бог і вона одна...». Цією окремою субстанцією (монадою) може бути й людина, чий творчий розум тотожний Всесвіту і тому «віддзеркалює» його. «Ми подібні у зменшеному вигляді до божества — як за розумінням світового порядку, так і за нашими здатностями самостійно гармонізувати речі, в межах нашої досяжності, подібно до того, як Бог узгоджує Всесвіт». Між окремими монадами встановлене чітке співвідношення, — «так, неначе якась невидима рука одночасно завела всі годинники у світі». Це й була знаменита Лейбницева «наперед встановлена гармонія». Таке розуміння світобудови відкривало дорогу

Вплив
філософії
Лейбниця
на штюрмерів

Розуміння
Лейбницем
світобудови

¹ Монада — від *μονος* (грецьк.) — один, сам, самостійний.

до апофеозу *особистості*, спонукало по-новому розглядати взаємозв'язок особистості та світу в усій його неподільності.

Особистість
та історія
у драмі Гете

Активність і войовничість героя зовсім не повинні бентежити і збурювати світ, про це однозначно заявляє Гете вустами свого героя. Гете спирається на ідею «наперед визначеної гармонії», коли окрема особа посідає своє місце поруч з іншими монадами. Гетц фон Берліхінген зображений у драмі як герой, що утверджує свої безмежні духовні сили нарівні з історією, природою, часом. Зовсім не випадково мотив *майбутнього* як точки зустрічі часу та вічності червоною ниткою проходить через увесь твір. Таке широке співвіднесення окремої особистості з історією надає драмі відтінку *метафізичності*.

Ідеали
митця

Герой юнацької драми Гете уособлює духовні прагнення самого автора. Багато що змінилось у зрілому Гете порівняно з роками його бурхливої юності, та незмінним лишилось одне — бажання виробити в собі повноту світовідчуття, психологічну єдність сил природи та культури, ту граничну природність розкриття особистості, про яку згодом Гегель скаже, що вона не підкоряється закону як чомусь сторонньому або зовнішньому стосовно себе, а навпаки, кожною своєю рисочкою виражає загальний закон, який становить її *внутрішню* сутність. У своїй штурмерській драмі Гете саме й подає образ такої людини, наділеної всією можливою повнотою внутрішнього буття, далекої від того, щоб бути просто пасивним зліпком емпіричних випадкових обставин. Повне втілення такого типу літературного героя стане

завданням усього творчого життя Гете, зокрема періоду «веймарської класики». Найбільш яскраво це втілиться згодом у «Фаусті».

ДРАМАТУРГИ «БУРІ ТА НАВАЛИ»

«Гетц фон Берліхінген» породив численні наслідування молодих німецьких авторів. Варто зауважити, що не всі вони зуміли досягти подібного рівня «монадичного героя», живого втілення всієї повноти окремого («партикулярного», за Гегелем) та історичного життя, незламності духу та активної дії. Часто «шекспіризація» зводилася до зовнішнього, суто сценічного наслідування. Розроблялися також і елементи «слізної» комедії та «бюргерської драми», започаткованої у Франції Дідро, а у Німеччині Лессінгом. Драматургійні спроби штюрмерів, як правило, пов'язувалися з їхнім наміром розкрити драматизм у приватному житті бюргерського стану, людей середнього достатку. Сам Гете обрав цей напрям пошуку у своїй драмі «Клавіго» на основі епізоду з «Мемуарів» французького письменника О. Карона Бомарше¹. Але особливо успішно і художньо виразно вдалося йому це втілити у прозаїчному творі «Страждання юного Вертера» (про що йтиметься далі).

Наслідування
драми
Гете

¹ Сам французький письменник дивився цю драму на сцені у 1774 р., проте був не згоден із трагічним фіналом, що не відповідав його «Мемуарам». У 1780 р. у ролі Клавіго виступив Фрідріх Шиллер, на той час юний вихованець «Академії Карла».

Попередником «штюрмерства» у драматургії можна вважати Генріха Вільгельма фон Герстенберга (1737—1823). У 1769 р. з'явилася його драма «Уголіно». Письменник вивчав право в Єнському університеті, після чого тривалий час перебував на службі у датського короля. Він написав багато анакреонтичних та патріотичних віршів. Його дослідження «Про твори Шекспіра та про геній» передувало «Гамбурзькій драматургії» Лессінга і, безперечно, вплинуло на неї. Якщо французи уявляли генія як письменника з бездоганим смаком, що допомагає йому за своїти високі зразки і найдосконаліше втілювати канони, то Герстенберг вважав, що геній взагалі не потребує ніяких правил. Високим зразком для нього був Шекспір, який намагався зобразити природу і порухи людської душі. Його творчість, на думку Герстенберга, руйнує уявлення про драму, виплекане античними взірцями, тому не слід його міряти масштабами грецької поезії (як це пізніше намагатиметься зробити Лессінг). Він не співмірний ні з греками, ні з французами (наприклад, із Корнелем) хоча б тому, що він британець. Так Герстенберг возвеличує національне начало в поезії, тобто неповторне сприйняття світу й краси, притаманне кожній без винятку нації. Це є для нього важливою рисою мистецтва.

За національне
мистецтво
«Уголіно»

В «Уголіно» Герстенберг драматично втілює знаменитий образ страдника з «Божественної комедії» Данте («Пекло», пісня XXXIII). Але недоліком твору є те, що, захоплений скасуванням усіх правил французької класицистичної трагедії, автор мимо-

волі знехтував взагалі всіма необхідними правилами сценічної дії. У результаті драма вийшла монотонною і в художньому плані маловиразною. І все ж таки теоретичні ідеї Герстенберга знайшли свій благодатний ґрунт, і творчість Шекспіра, з його подачі, стала знаменням нового мистецтва і відродилася в 70-ті роки у вигляді «шекспіроманії».

Теоретичною програмою для всього руху стали твори Гердера «Уривки з листування про Оссіана та пісні стародавніх народів» (з брошури «Про німецький дух та мистецтво»), «Шекспір» та «Дорожній щоденник» (1769). Розвиваючи думки Лессінга, хоча часом і не погоджуючись із ним, Гердер вважав, що Шекспір великий зовсім не тому, що його поетика відповідає постулатам Аристотеля, а навпаки тому, що, досягаючи вражаючих творчих ефектів, він зумів обійтися зовсім без Аристотеля. Розвиток шекспірівської драми і театру стародавніх греків відбувався по-різному; але театральне мистецтво досягло нечуваних висот як і в Афінах, так і в ренесансній Англії.

Без сумніву, Гердер ділився думками з юним Гете та його друзями у Страсбурзі. Тут пульсувала ідея про самостійність і неповторність кожного культурно-історичного періоду, кожної національної культури. Вона протистояла поширеній у той час ідеї наслідування досконалих зразків як єдиного шляху розвитку культури. Ця нова філософія мистецтва пустила глибоке коріння в німецькій культурі. Маючи перед очима досконале мистецтво не тільки глибокої давнини, але й сучасних європейських націй — Англії, Франції,

Твори
Гердера –
теоретична
програма
«штюрмерства»

Ідея
культурної
самобутності

Італії та ін., «штюрмери» захотіли обійтися зовсім без наслідування і створити самостійне, унікальне мистецтво і мислення. Вони рішуче відкинули досвід філософського мислення, вироблений англійським емпіризмом і скептицизмом, французьким сенсуалізмом і матеріалізмом. Недоліком французів, на думку «штюрмерів», було те, що вони не спроможні були по достоїнству оцінити Шекспіра.

Огляд художньої творчості «штюрмерів» засвідчує, як непросто було художньо переконливо втілити новаторські естетичні ідеї.

Ленц Оригінальним письменником, спадкоємцем «Гетца фон Берліхінгена» і палким шанувальником творчості Гете був Якоб Міхаель Рейнгольд Ленц (1751—1792). Син священика, він вивчав богослов'я в латинській школі у Дерпті (нині Тарту) та в університеті у Кенігсберзі. Захоплювався творчістю Ф. Г. Клопштока, ідеями Ж.-Ж. Руссо та І. Канта. У 1771 р., перебуваючи у Страсбурзі, він познайомився з Гердером та молодим Гете, котрий у той час там навчався. Коли Гете переїхав до Веймара, він спробував влаштувати туди на службу Ленца. Та Ленц не знайшов спільної мови з придворним товариством, посварився з Гете і за наказом герцога покинув місто. У ці роки він почав страждати душевним розладом. Ленц залишає батьківщину, намагається влаштуватись у Петербурзі, а згодом у Москві, де він жив у великій скруті, і, нарешті, помер за загадкових обставин.

Ленц дуже цікавився питаннями теорії («Зауваги до театру», 1774; «Нариси про моральний зміст

«Страждань юного Вертера», 1776, та ін.). У «Нотатках про театр, із додатком перекладів із Шекспіра» (1774) він розвинув міркування Гердера. На його думку, центром нової драми слід вважати не події, а характери, які й визначають розвиток дії.

Естетичні
праці Ленца

У греків існувала драма долі, у Шекспіра розкривалася драма характерів. Не естетичні правила, а сама реальність скеровує фантазію художника. Та чи не потоне, зрештою, художня уява в хаосі, відкинувши правила? На це Ленц відповідає: «Справжній поет вибудовує свою уяву не просто так, як йому закортіло; він знаходить певний кут зору і тільки тоді уявляє».

Наслідуючи Гете і Руссо, Ленц почав писати роман «Самітник». Його юнацькі вірші своєю манерою трохи нагадують Гете. Автор багатьох п'єс, він був невтомним пародистом та сатириком. Ленц віддав данину «шекспіроманії» також перекладом «Коріолана». У п'єсах «Шкільний учитель» та «Солдати» Ленц зобразив випадки з власного життя і переживання у «шекспірівській» манері, що головним чином виражалося у швидкій і часом несподіваній зміні місця дії та у непередбачених обставинах. У п'єсі «Шкільний учитель» дія триває навіть кілька років.

Художня
творчість

У комедії «Шкільний учитель, або Переваги хатнього виховання» (1778) події відбуваються у Східній Пруссії. Майор фон Берг за мізерну платню наймає Лейффера хатнім учителем для свого сина і наставником Біблії та вчителем малювання для дочки. Донька — Густхен — закохана у свого кузена.

«Шкільний
учитель,
або Переваги
хатнього
виховання»

Щоправда, той невдовзі від'їжджає до Галле навчатися в університеті, а майор зі своєю родиною та вчителем переселяється до Гейдельберга. Минає два роки, кузен не подає про себе звістки. Лейффер починає залицятися до своєї учениці, а вона відповідає йому взаємністю. Зведена дівчина чекає дитину. Коли приховати вагітність уже неможливо, вона, боячись гніву батька, тікає з дому. Тікає і Лейффер. У покинутій лісовій хатині народжується хлопчик. Тим часом батько шукає втікачів. Розшукавши Лейффера, він вчиняє йому допит, але той сам нічого не знає про схованку дівчини. Густхен же у відчаї кидається у ставок, але її випадково рятує батько. Минає ще якийсь час. Дитина виховується у притулку. Туди ж Лейффер влаштувався учителем і впізнав свого сина. Йому повідомляють, що Густхен нібито померла. Охоплений каяттям від скоєного, Лейффер позбавляє себе чоловічої сили. Старий учитель Венцеслав схвалює вчинок Лейффера: адже тепер, коли гріховні бажання назавжди полишили його, він зможе багато чого досягти в царині шкільної науки. Тим часом з'являється Фріц, кузен Густхен. Дізнавшись про нещасливу долю своєї колишньої коханої, він не перестає докоряти собі. А потім поспішає додому, щоб одружитися з дівчиною і всиновити дитину. А Лейффер бере шлюб із молодою селянкою Лізі. Тепер він зможе зосередитися на шкільній кар'єрі, щоб із часом заробляти багато грошей і гідно утримувати свою сім'ю.

Ця п'єса дозволяє краще зрозуміти, чому Гете доповнив свою версію про Фауста сюжетною лінією

про зведену дівчину: Фауст спокушає молоду і недосвідчену Маргариту, вона народжує дитину і топить її у ставку. У п'єсі Ленца місце дії змінюється 14 разів, подібний розмах ми спостерігаємо й у Гете. Щоправда, на відміну від Ленца, у Гете ми знаходимо тільки одну велику часову лакуну. У 1950 р. п'єсу Ленца по-новому переосмислив Бертольт Брехт.

Вплив твору
Ленца на
«Фауста»

У комедії Ленца «Солдати» дія відбувається у французькій Фландрії. Дочка галантерейника Марія та продавець сукна Штольцій заручені. Тим часом Марію збиває з пуття вродливий і легковажний офіцер — барон Депорт'є, який прищеплює їй думку, що її краса не для простого бюргерського життя. Батько дівчини розгублений, але зрештою погоджується з думкою, що, дасть Бог, його дочка стане дворянкою й увійде до вищих кіл суспільства. Нареченого ж мучать ревнощі, які розпалює якийсь Раммлер; інші персонажі намагаються заспокоїти юного купця і повернути його до справи, та марно. Тоді вони вирішують провчити Раммлера і заманюють його в будинок, де начебто його чекає прекрасна дама. Коли Раммлер вмощується на розкішному ліжку, він бачить коло себе старого єврея. У цей час друзі з реготом вдираються до кімнати. А Штольцій, зовсім втративши розум із ревнощів, надумав помститися невірній нареченій. Тим часом Депорт'є через борги тікає з міста. Марія вже зовсім збайдужіла до жениха, але страждає від розлуки з бароном. Батько, розуміючи тугу дочки, погоджується залагодити справу з боргами Депорт'є. Сам же барон, якому дівчина вже не потрібна, «передає» її своєму другові,

Комедія
Ленца
«Солдати»

офіцеру Мері. Графиня де ла Рош, що приймає дівчину до себе на службу, пояснює їй, що барон нізащо не поєднається з простою міщанкою. Марія знає, куди її шукають, але не можуть знайти. Поширюється чутка, що в місто має увійти полк, де служить Депорт'є. Штольцій готує отруту. Вистеживши зрадливого барона, він отрує його і випиває отруту сам. Батько Марії зустрічає якусь жебрачку і на свій жах упізнає в ній дочку. Командир частини, де служив барон, береться відшкодувати всі збитки нещасній родині.

Традиційні
мотиви
й сюжети
у драматургії
«штюрмерів»

Ця «комедія» містить кілька мотивів, які згодом ми зустрінемо у «Підступності та коханні» Шиллера. Але яка разюча різниця! Говорячи про «шекспірівські» алюзії у Шиллера, ми маємо шукати їхні витoki не так у творчості самого англійського драматурга, як у «шекспіроманії» 70-х років, коли шекспірівські пристрасті, перенесені на ґрунт бюргерського побуту, набули самостійного книжкового вияву, утворивши своєрідну скарбничку, з якої міг черпати кожен бажаючий. У пошуках нових типів героїв і нових засобів сценічної виразності «штюрмери» комбінували і переробляли цю загальну сюжетну масу, але результат залежав від обдарованості автора. «Геніальність» для багатьох із них полягала тільки в радикальній відмові від загальних класичних правил та сміливому епатажі громадської думки, далі вже починалася «терра інкогніто». І тільки справжнім геніям, таким, як Гете та Шиллер, вдалося видобути з дрібних мотивів міщанських пристрастей іскру глибокого змісту.

Фрідріх Максиміліан Клінгер (1752—1831) народився в незаможній родині. Своїми знаннями і досягненнями він завдячував сам собі. Через це, як зауважив Гете, друзі охоче вибачали йому ті риси гордої незалежності, які часом виявлялися в його поведінці. Кумирами його гімназійної юності були Шекспір та Руссо. В університеті Гіссена він вивчав право. Тоді ж розпочалася його бурхлива письменницька діяльність. У захваті від перших драматургічних спроб Гете він сам пише драму «Отто» (1775), де риси шекспірівського «Короля Ліра» примхливо переплетені з гетевським «Гетцом фон Берліхінгеном». Перебираючись до Веймара, Гете запросив Клінгера із собою, але незалежний, гордий характер юнака погано йому прислужився у придворних колах. Тут Клінгер створив знамениту п'єсу «Буря й навала». Незабаром автору довелося переїздити до Лейпцига, де він влаштувався писати п'єси для театральної трупи А. Зейдлера, з якою за два роки об'їздив усю Німеччину. Гете як тільки міг допомагав другові юності. Після того, як Клінгеру не вдалося виїхати до Північної Америки, щоб воювати добровольцем в армії Джорджа Вашингтона, Гете в 1780 році виклопотав йому місце офіцера в Росії. Клінгер служить вихователем в імператорському кадетському корпусі (1785), за наказом Олександра I був призначений його директором, а також куратором Дерптського (Тартуського) університету, і навіть дослужився до чину генерал-лейтенанта. Уже в похилому віці він заради цікавості мандрує Швейцарією, відвідує Італію, Францію. Клінгер вивчив російську мову, одружився з росіячкою.

Його син відзначився під час Бородинської битви і помер у Москві від ран. Останні роки життя письменника минули у Дерпті. Клінгер був напрочуд плодотворним літератором. Головним чином він працював у жанрі драми та роману. У Росії він мав репутацію вільнодумця (за свідченням М. Карамзіна) і в деяких своїх п'єсах висловив критичне ставлення до правління Катерини II («Фаворит», 1785; «Родеріко», 1787). Найбільш характерними для «штюрмерського» стилю Клінгера є такі п'єси, як «Близнюки» і «Буря та навала».

«Близнюки»

Гвельфо («Близнюки», 1776) одержимий ненавистю до свого брата-близнюка Фердинандо, котрий має успадкувати більшу частину батьківського маєтку. Вислухавши плутані спогади лікаря, він переконався у тому, що не брат, а він перший з'явився на світ. Він шпурляє в обличчя враженому батькові документ про спадщину в 500 гульденів: ні, він мусять одержати тільки все! Гвельфо боляче слухати, що скоро відбудеться весілля його брата з графинею Каміллою, в яку він закоханий. Юнака підтримує його кузен Грімальді, котрий колись хотів одружитися з сестрою близнюків, проте батьки віддали її за багатого графа. Його кохана Джуль'єтта невдовзі померла, і Грімальді поринув у безодню чорної меланхолії. Та Гвельфо не такий! Він присягається боротися за свої права і щастя до скону. Хай він позбавлений титулу і маєтку, у нього ще лишається шпага! Від такої затятості Каміллу охоплює жах.

Настає ніч напередодні весілля Фердинанда і Камілли. Страшна буря, що валить дерева, відповідає

настрою Гвельфо після тяжкої сімейної сварки. У його матері теж неспокійно на серці. Вона приходить до сина і той задає їй фатальне питання: хто ж народився перший? Та мати не пам'ятає...

Уранці мати й Камілла вражені страшним знаменням: блискавка вдарила в улюблене дерево Фердинанда, а воротар нібито чув жалобний дзвін із сусіднього монастиря. Братів немає вдома. Але ось на двір приходить кінь Фердинанда без вершника, по тому приїжджає Гвельфо. Приносять тіло брата. Гвельфо зізнається в убивстві. Мати в усьому звинувачує себе. Вона просить сина втекти, але батько проклинає Гвельфо і вбиває його, щоб врятувати від ганебних тортур і помститися за сина.

Символіка
твору

Якщо врахувати, що ця п'єса певною мірою повторює побічну лінію «Короля Ліра», то стає зрозумілим, що Шиллер для своїх «Розбійників» скористався загальною штюрмерською «скарбничкою сюжетів», а не прямим англійським текстом. Прикметною особливістю п'єс Клінгера є надмірно пристрасна поведінка героїв і гранична емоційна напруженість ситуацій. Індивідуальні риси характерів персонажів стерті, психологічні градації переживань відсутні. Герої перебувають під владою афектів від першої до останньої сцени. Репліки нерідко межують із криком. Цікаво, що «Близнюки» були тоді удостоєні в Гамбурзі театральної премії «за велику пристрасність та енергію». Подібна пристрасність характерна деякою мірою і для «Розбійників» Шиллера.

Художня
своєрідність
п'єс Клінгера

Особливе місце в літературі доби займає драма Клінгера «Буря та навала» («Sturm und Drang», 1776),

Драма
«Буря
та навала»

яка дала пізніше назву всьому літературному руху-
ві. Спочатку п'єса називалася «Метушня». Дія від-
бувається у Північній Америці під час війни за не-
залежність.

Сюжет
творю

Розчарований у житті, син лорда Біші — Карл —
разом із друзями приїздить до Америки з наміром
зустріти смерть на полі бою. В Карла закохана Ка-
роліна. Того вечора її батько, лорд Берклі, розпо-
відає історію, що трапилася багато років тому. Мов-
ляв, через лорда Біші він втратив увесь свій маєток,
кохану дружину і сина Гаррі. Не соромлячись, він
виливає свій гнів на Біші та його сина Карла. У цей
час доповідають про трьох прибулих англійців. Один
із них — Карл, що назвався вигаданим ім'ям. Берк-
лі, не знаючи сина свого удаваного ворога, гостинно
вітає юнака. Розповідаючи про новини з континен-
ту, Карл розповідає вигадану історію про те, що лорд
Біші потрапив у немилість до короля і змушений
жити у вигнанні; мовляв, така сама доля спіткала
і його сина Карла. Із великим задоволенням слухає
ці оповідки лорд Берклі. Проте щось у зовнішності
юнака нагадує йому Біші. Із цього моменту ситу-
ація нестримно загострюється.

Присутній у домі лорда юний капітан упізнає в Кар-
лі солдата, який колись під час битви тяжко пора-
нив його, і викликає його на дуель. Оскільки вранці
буде бій, поєдинок має відбутися вже опісля. Тепер
увагу лорда Берклі привертає капітан. Він раптом
упізнає в ньому свого сина, якого вважав загиблим.
Гаррі, так звали капітана, розповідає про свою пом-
сту лорду Біші: він покинув його одного у шлюпці

серед моря. Тепер уже Карл палає жагою помсти. Але попереду їх обох чекає бій зі спільним противником, після якого і відбудеться дуель. І тут Карл дізнається від слуги капітана, що його батько живий. А згодом з'являється і сам лорд Біші. Із його докладної розповіді стає зрозумілим, що не він, а зовсім інша людина винна в усіх нещастях родини Берклі. Настає загальне примирення. Віднині вже ніщо не перешкоджає щастю Карла і Кароліни.

Як бачимо, Клінгер, подібно до інших штюмерів, широко використовує поетику барокового театру та оперних вистав з їх прийомами мало вмотивованих, проте ефектних несподіваних пригод. Характери відсутні, людська воля розчиняється у випадковому збіг обставин. Вагомі спроби відмовитися від традиційних випробуваних «класичних» ситуацій і побудувати сюжет на «сучасному» матеріалі. У цій п'єсі несподівано свіжо зазвучала батальна тема, пов'язана вже не з умовною бароковою дійсністю, і викликала у публіки вже не просто літературно-риторичні асоціації; тут морська і військова тематика ґрунтувалася на реальних політичних подіях тих років з їх конкретним географічним ареалом. Популярний на той час мотив війни у Північній Америці проходить і у Шиллера («Підступність і кохання»).

Поетика
драми

Перу Клінгера належить також восьмитомний роман «Життя, справи і ввергнення у пекло Фауста» (1791). Порівнюючи цього «буремного генія» з Гете та Шиллером, ми бачимо справжню геніальність останніх. Вони розробили спільні для «штюмерів»

«Фауст»
Клінгера»

сюжетні мотиви та поетичні прийоми й підняли їх на дійсно художню висоту.

Вагнер Генріх Леопольд Вагнер (1747—1779), студент права зі Страсбурзького університету, належав до кола друзів юного Гете. Він спробував себе у різних жанрах: писав п'єси на теми сучасності, працював над романом («Життя та смерть Себастьяна Зілліга»), друкував літературно-критичні статті і перекладав близькі «штюрмерству» за духом роботи французьких авторів («Найновіший дослід у драматичному мистецтві» С. Мерс'є), палко вступився за роман Гете «Страждання юного Вертера», а своїм перекладом «Макбета» висловив притаманне усьому штюрмерству покоління Шекспіру. Наприкінці свого короткого життя він дійшов висновку, що «театральна сцена, безсумнівно, не може бути школою моралі, скільки б її за це не шпетили. Більше сподівань на те, що вона для початку допоможе нам повернутися до стану незіпсутої природності, від якої ми відступили так далеко». Ці слова привернули увагу Шиллера, котрий десять років по тому зауважив, що «театр таврує тисячі вад, які уникли справедливої кари світського суду. Тисячі чеснот, про які мовчить правосуддя, він прославляє на сцені». А думка Вагнера про те, що необхідно повернути собі повноту духовного життя і перебороти згубний вплив прагматичної цивілізації, віднині стане провідною для Шиллера, Гете і романтиків на межі століть.

Вплив ідей
Вагнера
на літературу

«Дітовбивця»

Лейтенант Гренінгсекк (трагедія «Дітовбивця», 1776) квартирує у різника Гумбрехта. Він закоханий у його юну дочку Єву. Таємно від батька він запрошує

її разом із матір'ю на бал, а потім, напоївши матір пуншем із сонним зіллям, збезчестив дівчину. Він присягається одружитися з нею через п'ять місяців, коли досягне повноліття. У старого Гумбрехта свої суворі поняття про мораль. Зі страхом прислухається дочка, як батько лає дівчину-сусідку, яка «согрішила» з сержантом. Якби таке трапилось із його дочкою, він би негайно вигнав її з дому! Тим часом Гренінгсекк бере звільнення і залишає дім різника, ще раз підтвердивши свою обіцянку побратися. Однак невдовзі він листом повідомляє дівчині, що більше вони вже не зустрінуться, і натомість пропонує їй свого друга Газенпота (який, до речі, приготував снодійне для матері). Коли минули всі строки повернення, дівчина у відчаї тікає з дому, щоб приховати вагітність. Зовсім випадково батько дізнається про істину і вирушає на пошуки дочки. Єва під чужим іменем знаходить прихисток у пралі, в домі якої народжує дитину. Праля випадково розповідає, що дружина Губрехта померла з горя, а сам м'ясник пообіцяв 100 гульденів тому, хто допоможе знайти дочку. Єву мучать докори сумління. Щоб допомогти бідній пралі отримати гроші, вона відкриває їй свою таємницю. Але лишившись на самоті, перелякана дівчина вбиває дитину і вже збирається накласти на себе руки, коли раптом заходить батько. За ним з'являється лейтенант. Як з'ясувалося, фатальний лист писав не він, а підступний Газенпот, а сам юнак не встиг приїхати вчасно через хворобу. Єву беруть під варту, а Гренінгсекк вирушає просити для неї помилування у влади. Та марно.

Симптоматично, що згодом автор переробив свою трагедію на комедію, що свідчить не так про його зневагу до специфіки драми, як про те, що публіка ще не звикла бачити звичайних людей в образі трагічних героїв. Ця обставина дозволяє нам оцінити сміливість та геніальне новаторство Шиллера, який розгорнув у своєму «Підступності та коханні» воістину трагічну колізію на міщанському ґрунті. У п'єсі Вагнера ми знаходимо низку мотивів, які згодом використав Шиллер у своїй «міщанській трагедії», але значно раніше це зробив Гете: ще в юнацькому варіанті «Фауста».

У «штюрмерів» був популярний жанр трагедії, яку вони звали німецьким словом *Schauspiel*. Прикметно, що Герстенберг назвав свою трагедію «Уголіно» на «високий» сюжет із Данте словом «*Tragödie*». Це саме жанрове означення обрав зрештою і Гете для свого «Фауста», підкреслюючи цим його відмінність від такої поширеної серед «штюрмерів» міщанської проблематики.

«СТРАЖДАННЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

«Страждання юного Вертера» (1774 р.) було другим твором, що приніс славу молодому поетові і став предметом наслідування друзів-«штюрмерів». Спочатку Гете намагався втілити свій задум у драмі — таким потужним було відлуння «Гетца»! — але потім він звернувся до епістолярної форми в дусі Руссо та Річардсона. Це дозволило йому не просто зосередитися

на зображенні внутрішнього життя героїв: усі події роману автор пов'язав із сучасністю через конкретні дати (з весни 1771 по кінець 1772 року), що давало можливість сприймати твір у принципово іншому ракурсі, відмінному від умовних (риторичних, історичних та ін.) художніх кліше. Саме це і зробило роман Гете незвичайним явищем літератури тих років і сприяло його широкій популярності. Новаторським уже був задушевний, ліричний тон роману, продиктований, як зізнавався сам поет, його особистими любовними переживаннями (закоханість у Шарлотту Буфф, наречену його друга Кестнера, у період адвокатської практики поета у Вецларі).

Новаторство
Гете

Роман написаний у формі листів Вертера до його товариша. У першій частині розкривається кохання Вертера до Шарлотти, яка хоч і відчуває сердечну прихильність до юнака, проте залишається вірною своєму нареченому Альберту, одружитися з яким вона пообіцяла своїй вмираючій матері. У другій частині роману зображено службу Вертера у державному відомстві, що закінчується для героя відставкою. Третя частина — «Від видавця до читача» — розповідає про останні дні Вертера, його самогубство та похорон.

Композиція
твору

Уважно стежачи за суперечками, які викликав роман, Гете вирішив випустити у 1784 р. нову редакцію, де він прибрав усе, що, на його думку, заважало правильно сприймати твір. Зокрема, образ Альберта він очистив від усього, що могло б викликати негативне ставлення до нього; він переписав сварку Вертера зі світським товариством так, щоб це не скидалося

Нова редакція
роману

на єдину причину самогубства героя; додав оповідання про селянина, закоханого у свою пані, який із ревностів убив свого суперника.

Оцінка твору
Лессінгом

Лессінг, який перед цим опублікував свою «Емілію Галотті» (1772), не сприйняв, через свою орієнтацію на героїчний характер у римському дусі, самогубства Вертера на ґрунті нещасливого кохання. Він радив авторові написати «маленьку розважливу післямову», вважаючи, що той, як і він сам, засуджує малодушність героя.

Героїзм
існування
звичайної
людини

Проте в цьому творі Гете цілком свідомо орієнтувався на «звичайну» людину з бюргерського середовища, для якої героїзм існування полягав зовсім не у боротьбі з соціальними обставинами чи в захисті станової честі, або виконанні свого громадянського чи васального обов'язку. Він полягав єдино у боротьбі за свою духовну самоцінність і неповторність, у захисті світу власних почуттів як єдиного і найвищого надбання особистості. Немоżliвість реалізувати свої почуття для героя рівнозначна неможливості далі жити.

Конфлікт
твору

Головний конфлікт у романі розгортається між героєм, не здатним до жодних моральних компромісів ні з самим собою, ні з суспільством, та оточенням, де панують лише етикет і умовність. Такий самий світ Лотти і все чиновницьке оточення. Лотта йде на моральний компроміс сама із собою. Відчуваючи приязнь до Вертера, вона одружується з Альбертом, виконуючи заповіт матері. Вертер пасивно очікує, чи не прокинеться в душі Лотти всепереможне кохання, що подолає обов'язок. Автор майстерно

моделює цю безвихідну ситуацію, виходячи з характеру Лотти: дівчина, на відміну від Вертера, цілком розсудлива, щоб не порушити обітницю, та саме розсудливості їй не вистачає, щоб подолати своє почуття і рішуче відштовхнути від себе Вертера. Іншими словами, їй бракує прямоти у стосунках із юнаком. Слід зауважити, що саме це протиріччя надає характеру Лотти психологічної достовірності.

Друга частина роману являє собою своєрідну паралель до першої. І тут знову Вертер, цього разу службовець, розраховуючи на відкрите, щире ставлення до себе, робиться жертвою умовності та подвійної моралі. Граф добре ставиться до нього, проте службу ставить вище за будь-які людські стосунки. Співчуваючи Вертерові, він все-таки не наважується оборонити його від прискіпувань його безпосереднього начальника (посла). І вдруге, співчуваючи Вертерові, граф робить свій вибір на користь етикету, коли при гостях зі світського товариства пропонує Вертеру залишити свій дім як людині, що належить до іншого соціального кола.

Образ
Вертера

Вертерові бракує у світі, де він живе, прямих, щирих стосунків у відповідь на його душевну приязнь; тому він увесь час «без вини винний».

У Вертера нібито є вибір: або змиритися з умовами, що висуває суспільство, підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії, що означало б для героя затамувати свої почуття — найбільшу його цінність. Або бунтувати, добиваючись свого силою, дарма чи в особистому житті, чи в офіційній сфері. Підкреслюючи цю дилему,

Ґете вводить у другу редакцію розповідь про селянина, ображеного в найкращих почуттях, який із ревності вбиває свого суперника. Але річ у тім, що цей шлях не для Вертера — він за складом характеру не борець.

Трагедія
Вертера

Розуміючи, що його щирість та природність, відкритість почуттів та шляхетність думок нікому не потрібні, більше того — становлять перешкоду на шляху до щастя, юнак накладає на себе руки.

Правда, все ж існує те, що в оточенні героя співзвучне його душевним настроям: це природа, діти, прості люди. Таким чином, у романі протиставляються руссоїстський світ душевної чистоти і щирості з усіма його атрибутами (природа, діти, просте життя і т. ін.) — і цивілізація з її неписаним кодексом умовності, моральних обмежень, знеосібленої станової ієрархії. Вертер, непохитно виражаючи цей ідеал в оточенні «моди», умов соціального компромісу, поставав як *неконвенційний* герой. Руссоїст Ґете не бачив можливості примирити ці два світи. Добровільна смерть Вертера також була виявом його внутрішньої неконвенційності.

Сентиментальний
стиль роману

Ґете розробив у своєму романі стиль німецького сентименталізму. Зовні він близький «Новій Елоїзі» Руссо. Це сприйняття світу очима і почуттями схвилюваного, постійно рефлектуючого спостерігача-героя. Вертер схильний до психологічного самоаналізу, до поетичних марень, до ототожнення себе з літературними героями. Улюблені книжки Вертера — це пісні Оссіана, твори Гомера, Клопштока, Гольдсміта, що приваблювали його, очевидно, простотою

і відвертістю почуттів, притаманних патріархальним стосункам. Це також «Емілія Галотті», головна героїня якої близька йому своїм безправним становищем у суспільстві. В її долі він прозрівав свою.

Рефлексія героя у романі часом підноситься до рівня загальнозначущої, *метафізичної*. Характерний приклад — це його останні слова перед загибеллю, що викликають у пам'яті читача монолог Гамлета: «Підняти завісу і зникнути за нею! От і все! Навіщо баритись і вагатись? Тільки тому, що ми не знаємо, як там, за тією завісою? І тому, що звідтіля нема вороття? І ще через те, що нам властиво уявляти хаос і п'їтму там, де насправді все для нас невідоме?».

Рефлексія
героя

Велике значення у романі має сентименталістська деталь. Для Вертера дорогі рожеві банти, що прикрашали плаття Лотти у день їхнього знайомства; він благає дівчину подарувати їх йому; а у своїй передсмертній записці прохає покласти стрічки у труну. Він довго береже той синій фрак, в якому колись танцював із Лоттою, а коли вже фрак зносився, замовляє точнісінько такий; він заповідає поховати його у цьому фракі. Сентименталістська традиція підкреслює значимість для героя предметів, які не мають суттєвого значення для інших людей. Саме через ці дрібнички і виражається душевний настрій персонажа. Сентименталізм уперше поцінував не ті загальнозначимі якості, що нівелюють людину, або виражають певні родові риси особистості, а саме несхожість на інших, неповторність особистості, її психологічну *нестандартність*. Ця нестандартність

Роль
художньої
деталі

розкривається через схильності людини, для сторонніх дивні і не завжди зрозумілі.

Возвеличення
суб'єктивного
світу

Ніби вгадуючи наперед думки Канта, Гете возвеличив світ *суб'єктивних* переживань героя як умови його неповторного індивідуального буття. Свідомість людини, за Кантом, не відбиває механічно зовнішній світ, а надає йому своїх суб'єктивних рис і перетворює таким чином на свій власний. Поступитися *цим* світом означає для людини втратити свою індивідуальність взагалі. Стандартність, що нівелює оточення і людину в ньому до певної знеосібленості чи абстрактних, родових рис, протиприродна для людської свідомості. Вона перетворює людину на механізм. Так Гете розкривав філософсько-психологічні підвалини соціальних відносин.

Руссоїстські
ідеали

У романі Гете схильності героя, що саме роблять його неповторною індивідуальністю, пов'язані зі світом руссоїстських цінностей. Так, Вертер любить гратися з дітьми, молодшими братами та сестрами Лотти. Він любить усе, що пов'язане з природою: прогулянки, під час яких він обмірковує улюблені книжки; у нього є свої улюблені дерева та звична альтанка. Для нього дорогі ті ворота, крізь які він колись покинув рідне місто і т. ін.

Мова
героя

Мова героя не просто схвильована та емоційно наснажена. Сентименталістський герой перш за все усвідомлює свою несхожість на інших людей і неможливість реалізувати у суспільстві свої шляхетні духовні якості, свою неповторність, яка, навпаки, стає перешкодою на шляху до щастя. Звідси той меланхолійний, а нерідко — контрастний йому —

захоплений тон, байдуже по центру сумний чи радісно-сльозливий.

Роман Ґете користувався славою не тільки в його сучасників, але й залишався популярним протягом усього ХІХ ст. Наполеон, за його власним свідченням, перечитував роман сім разів. Робесп'єр вбирався, подібно до Вертера, у блакитний фрак. Роман зміцнив культ «серафічної» дружби, коли молоді люди наслідували витончено довірливі стосунки Лотти — Вертера — Альберта. Впливом роману пояснювали хвилю самогубств юнаків у 70-ті роки. Невмируще значення роману полягає в тому, що авторові вдалося поставити перед культурою ХІХ і ХХ ст. актуальну і донині проблему цінності духовної неповторності людини у суспільстві стандартизованих відносин.

Популярність
твору Ґете

ЮНАЦЬКИЙ «ФАУСТ»

Задум «Фауста», головного твору Ґете, виник у 1770-ті роки ще в Страсбурзі. «Уславлена лялькова комедія... на всі лади звучала і бриніла в мені,— писав Ґете у своїй «Поезії і правді».— Я теж помандрував по різних теренах знань і достатньо зрозумів усю їх марноту. І я скуштував усіх можливих життєвських спокус; вони змучили мене і залишили в душі ще більшу порожнечу. Нині я обмірковував усі ці теми¹.., тішився ними в години самотності, але нічого не записував».

Задум
«Фауста»

¹ Ідеться також про задум драми «Гетц фон Берліхінген».

Народна
лялькова
п'єса
про Фауста

Основою сюжету для поета стала народна лялькова п'єса про те, як чорнокнижник Фауст укладає угоду з дияволом, який обіцяє йому доступ до усієї можливої земної премудрості, але натомість вимагає за плату безсмертну душу вченого. Коли ж Фауст пересититься знанням, він сам вільний спинити останню мить свого життя. Незбагненно, як така серйозна тема взагалі могла стати набутком ярмаркового театру?!

Історія
світового
сюжету

У XVII ст. унаслідок заборони пуританами¹ в Англії загальнодоступного народного театру гурти акторів шукали заробітку за кордоном, насамперед у Німеччині. Із ними й повернувся на батьківщину уславлений сюжет про доктора Фауста. Його витоки сягають ще часів Нерона, коли якийсь Симон-волхв за допомогою диявола демонстрував кесареві своє вміння літати у повітрі. Багатовіковий період «складання» легенди завершився створенням «народної книжки», яка була надрукована у рідному місті Гете Франкфурті-на-Майні у 1587 р. видавцем Йоганном Шписом під заголовком: «Історія про доктора Фауста, знаменитого чарівника і чорнокнижника,

¹ Пуритани (від *лат.* *puritas* — чистота) — послідовники пуританізму, опозиційно-релігійного руху починаючи з другої половини XVI ст. в Англії за «очищення» церкви від рис, успадкованих від католицизму. Пуританізм відіграв вирішальну роль в англійській революції 1640—1688 рр. Знайшов відбиття у поширенні так званого пуританського способу життя, в основі якого лежало засудження неробства і марнотратства. Через це виступав проти мистецтва, зокрема проти театру. Особливо був нетерпимий до інакомислення в Північній Америці (див. «У пущі» Лесі Українки).

як він на якийсь строк підписав договір із дияволом, які чудеса він о тій порі бачив, сам навчав і творив, поки, нарешті, не спостигла його заслужена кара. Більшою мірою переказано з його власних посмертних творів і надруковано, щоб воно було жахаючим і застережним прикладом і щирим напуттям усім безбожним і зухвалим людям». Тут же, на титульній сторінці, це напучення ще раз підкреслювали слова зі Святого Письма: «Покірні будьте перед Господом, боріться з дияволом і хай він тікає від вас». Це була не єдина книжка про Фауста. Та Гете прочитав її разом з іншими вже значно пізніше.

Книга
Й. Шписа

Сюжет про спроби диявола спокусити чистих і сильних духом подвижників віри чи духовно хистких віровідступників був досить поширений у середньовічній Європі. Ми знаходимо його ще в Біблії (диявол намагається спокусити Ісуса). Згодом він прозвучав у таких творах доби Бароко, як «Маг-чарівник» Педро Кальдерона де ла Барка, «Повернутий рай» Джона Мільтона та ін. В Англії часів пізнього Відродження у загальнодоступному театрі показували різні історії, взяті з найрізноманітніших джерел усього розважального, неймовірного і повчального, зокрема й із німецьких народних книжок. Так виникла трагедія Крістофера Марло «Трагічна історія доктора Фауста» (1593).

Поширення
фаустіанської
теми
у Європі

У період пуританської реакції мандрівні англійські трупи завезли трагедію Марло до Німеччини. Для того щоб полегшити глядачеві розуміння сюжету, його максимально спрощували. Наголос при

цьому робився на театральності. Зміст окремих сцен розкривався через обігрування конкретних предметів та показ захоплюючих пригод. Про це, зокрема, дає уявлення афіша «Фауста» у Бремені: «Плутон летить верхи на драконі у повітрі. Чаклунство Фауста і заклинання духів. Пікельгерінг намагається розкопати золото, але йому заважають різні летючі чарівні птахи. Бенкет у доктора Фауста, причому всі виставлені наїдки перетворюються на різні серйозні речі. З паштету з'являються й літають у повітрі люди, собаки, коти та інші тварини. Прилітає вогнедишний ворон і віщує Фаустові смерть. Нарешті духи забирають Фауста геть. Ми покажемо також пекло з чудовим феєрверком».

Афіша у Франкфурті обіцяла показати, як «Гелена перетворюється на фурію на очах у всіх глядачів», а потім — балет фурій, які розривають Фауста на шматки». На завершення вистави показували, як правило, «балет і веселу комедію». Важливим було те, що 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. Із часом закріпилася традиція показувати Фауста у супроводі комічного слуги чи учня-невдахи. Роль першого поступово перебрав Мефістофель, а другим став «фамулюс» (учень) Вагнер.

Чи варто говорити, що виступи англійських гуртів з їхнім звичаєм спрощувати будь-який серйозний сюжет до голої театральності та ще й на додачу

перебивати його виступами блазнів, ламана німецька мова акторів, щедро пересипана «англіцизмами», викликали гнівний протест ревнителів класицистичного театру. «Літературний папа» Готшед відстоював як взірць вишукану сценічну манеру французького класицистичного театру. Звичайно, не можна заперечувати його величезні заслуги у формуванні літературної німецької мови, роботу по виробленню критеріїв чистоти мовлення, а відтак і строгого наукового мислення. Боротьба за рідну мову завжди залишалася неодмінною умовою процвітання нації. Інша справа, що свідомі спроби інтелігенції надати розвитку мовної культури естетичного та наукового спрямування межували з не менш важливими стихійними процесами, що нуртували в глибинах народного життя. Намагаючись приборкати народну барокову стихію, Готшед прилюдно спалив опудало Гансвурста. Та це не дуже зарадило справі. І в міру того, як діяльність англійських театральних гуртів поступово припинялася в Німеччині, їхні сюжети і театральні прийоми запозичував німецький ляльковий театр. Так сюжет про доктора Фауста відродився у вигляді лялькової вистави, де ще раз був спрощений, видовищно підсилений, набув нового комічного забарвлення і став більш моралізаторським. У такому вигляді і познайомився майбутній поет із сюжетом про бунтівного доктора.

Якщо «штюрмерські» шедеври «Гетц фон Берліхінген» і «Страждання юного Вертера» були написані «на одному подиху», то «Фауст» досить тривалий час існував у вигляді чернеток. Так, товариш поета

Робота
Ґете над
«Фаустом»

К. Л. Кнебель (1744—1834), на той час вихователь Фрідріха Фердинанда, брата майбутнього правлячого герцога Саксен-Веймарського, повідомляв листовно, що Ґете розповідав йому про свого Фауста, «вистягаючи рукописи з усіх закутків своєї кімнати». Оселившись у Веймарі, Ґете не полишав роботи над твором і навіть оголосив про його швидке завершення. Але й тут довго справа не посувалася далі чернеток. На прохання одного з друзів розповісти про його роботу над твором Ґете вивалив на стіл із великого пакета купу дрібних аркушів і сказав: «Ось мій Фауст!» Проте відомо, що у салоні Веймарської герцогині Анни-Амалії він зачитував уривки з незакінченого твору і навіть дозволив фрейліні Луїзі фон Гьохгаузен зробити з нього копію, яка цілком випадково була знайдена в архіві у 1887 р. Оригінал свого юнацького твору Ґете знищив, так само як і багато інших своїх незрілих творів.

«Прафауст»

Копію фрейліни зі знищеного оригіналу вчені назвали «Прафауст» («Urfaust»). Її аналіз дозволяє нам краще зрозуміти зміст усього твору, а також висвітлює важливі сторони штурмерської творчості поета. Як нам відомо, у своїй автобіографії Ґете пов'язував роботу над «Фаустом» із тематикою «Гетца фон Берліхінгена»; а своєму секретареві П. П. Еккерману Ґете повідомив, що «Фауст» виник одночасно з романом «Страждання юного Вертера». Протиріччя тут немає ніякого, бо всі ці твори мають бунтівний характер і орієнтуються на показ героїв, чия політична роль або приватне життя виключало будь-яку можливість для їхньої суспільної значущості чи

морального прикладу. І зародилися вони в уяві «штюрмера», настроєного протестно, *неконвенційно*, щодо сучасного йому літературного і громадського життя. Адже, як ми знаємо, Вертера великий Лессінг сприйняв як зовсім негероїчного; згодом учені розкрили моральну і політичну неоднозначність особи Готфріда фон Берліхінгена, а що стосується Фауста, то непридатність цього персонажа для серйозної трагедії для багатьох була безсумнівною. Авторитетний швейцарський дослідник німецької старовини І. Я. Бодмер висловив загальноприйнятую точку зору (у 1775 р.) такими словами: «Про цього пройдисвіта можна написати хіба що фарс»¹. Варто згадати, що в той час Гете розробляв ще одну тему протестного характеру — тему Прометея, який повстав проти самого Зевса! Гете перший у європейській літературі героїзував цей образ і надав слову «титан» його сучасного значення — особи з гранично широким і цілеспрямованим розмахом діяльності та впливом на культуру.

Звичайно, про титанізм Фауста можна говорити лише при аналізі остаточного варіанта твору. В юнацькому ж начерку ми перш за все маємо справу з виклично сміливим задумом. Гете хотів показати життя знаменитого віровідступника так, щоб викликати до нього співчуття. Поет-«штюрмер» прагнув розкрити душу вченого не тільки в його наукових пошуках, але головним чином у найближчій і знайомій самому

Фауст
у юнацькому
начерку Гете

¹ Зрозуміло, до подібних поглядів не належала думка Лессінга про легенду; вона саме й підтримувала морально юного поета.

Історія
кохання
Фауста
і Маргарити

поетові приватній сфері, в коханні до жінки. Але вже стільки було сказано про те, як нечестивий чорнокнижник викликав із 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 юний вік — 14 років! І це до неї, у її сіті, за планом диявола, мав потрапити досвідчений спокусник, щоб назавжди загубити свою душу?!

Фауст —
учений

Історія кохання Фауста і Маргарити займала 14 із 17 сцен. Фауст у зображенні Гете-«штюрмера» — молодий учений (мотив «омолодження» старого Фауста з'явиться пізніше), яким і належало бути бентежній людині нової формації. Уже в цьому повороті сюжету ми відчуваємо неконвенційність, елементи епатажу, приховану незгоду з літературною традицією.

Перші
публікації
твору

Треба визнати, що задум виявився досить складним для юного Гете. Твір у загальних рисах був написаний, але прискіпливий поет не наважився його надрукувати. І тільки у 1790 р. Гете опублікував його з деякими купюрами під назвою «Фауст. Фрагмент». Дія раптово припинялася після сцени «Собор». Значно допрацьований, збільшений за обсягом (у 2,5 рази) текст поет надрукував у 1808 р. під назвою «Фауст. Перша частина трагедії».

У загальних рисах сюжет «Прафауста» збігається з подіями 1-ї частини остаточного тексту («Фауста-1»).

Ніч. Фауст за фоліантом. Він переживає розчарування в заняттях науками і в усьому своєму житті. Його мрії пов'язані з вільною і прекрасною природою. Знак макрокосму, який учений знаходить у книзі, свідчить про недоступну його розуму гармонію світобудови. Заклинаннями він викликає Духа Землі, але той відмовляється з ним бесідувати. З'являється у нічному халаті і ковпаку, зі світильником у руці Вагнер і починає розмову про секрети декламації, про старовину. Фауст висловлює скептичне зауваження щодо педантизму фамулуса. У шлафроку, у «великій перуці» з'являється Мефістофель і, у відповідь на запитання студента, докладно й іронічно характеризує спеціальності й науки, що їх вивчають в університеті («Ніч»).

Сюжет
«Прафауста»

У погрібку лунають веселі жарти компанії гульвіс. Фрош співає грубувату пісню про пацюка, що гине від отрути. Фауст і Мефістофель входять і включаються у загальні веселоці: Мефістофель співає про блоху, а Фауст пригощає всіх вином, яке, за його волею, струменить просто зі столу. Від розлитого вина спалахує полум'я, Фауст його приборкує. Після цього обидва рятуються втечею («Авербахів склеп у Лейпцигу»).

Перша поява
Мефістофеля

У погрібку
Авербаха

Мефістофель, супроводжуваний Фаустом, спішно проходить повз розп'яття при дорозі («Сільська дорога»).

Наступні події пов'язані з історією кохання. На міській вулиці Фауст намагається розпочати розмову з Маргаритою, але та зникає. Фауст просить Мефістофеля допомогти йому зійтися з незнайомкою,

Лінія
кохання

до якої він загорівся палкою і нестримною пристрастю. Мефістофель іронічно присоромлює Фауста, а потім вирушає на пошук подарунка для дівчини («Вулиця»). Маргарита у своїй кімнатці згадує про незнайомця. Після того як вона вийшла, з'являються Фауст і Мефістофель. Фауст захоплений простою й акуратністю житла, патріархальністю атмосфери. Мефістофель ставить шкатулку, призначену для дівчини, у шафу. Повернувшись, Маргарита поспішає провітрити важкий дух, що залишився у кімнаті від нечистої сили, співає пісеньку про короля з Фулли, знаходить скриньку і з захватом приміряє прикраси («Вечір»). Мефістофель з обуренням розповідає Фаусту про те, що побожна мати Гретхен віддала скриньку в церкву. Фауст просить його діяти через сусідку («Алея»). Маргарита приносить показати сусідці Марті нову скриньку. Поки дівчина приміряє прикраси з неї, з'являється Мефістофель. Свою розповідь про смерть Мартиноного чоловіка, свідком якої він начебто був, Мефістофель насичує незрозумілими для Маргарити натяками щодо «дружка». Потім про все докладно розповідає Фаустові («Дім сусідки»). У садку прогулюються парами Фауст і Маргарита, Мефістофель і Марта. Дівчина розповідає про свою сім'ю. Розмова стає дедалі інтимнішою. Маргарита ворожить на айстрі. Відбувається взаємне освідчення у коханні («Сад»). Любовну розмову Фауста і Маргарити, що усамітнилися серед зелені, переривають Мефістофель і Марта нагадуванням про пізній час («Альтанка в садку»). У своїй кімнатці за прядкою Гретхен переживає радісні

й тривожні почуття («Кімната Гретхен»). Гретхен розпитує Фауста про його віру. Розмова стосується й Мефістофеля, до якого дівчина відчуває недовіру й страх. Закохані домовляються про нічне побачення, і Фауст передає Гретхен снадійне для матері («Сад Марти»). Біля криниці Лізхен розповідає Гретхен, в яку жіночу біду потрапила красуня Варвархен. Гретхен відчуває неясний душевний щем («Біля криниці»). Гретхен біля зображення Богоматері Скорботної промовляє зворушливу молитву («На міському мурі»). У соборі відправляють похорон матері Гретхен. Чергуються слова Злого Духа, що уособлює совість Гретхен, з її словами розкаяння і співом заупокійної католицької молитви. Гретхен непритомніє («Собор»).

Наступні сцени були вилучені поетом із надрукованого у 1790 р. «Фрагмента». Біля будинку Гретхен її брат Валентин, до якого дійшла чутка про поведінку сестри, говорить про свій сором і відчай. З'являються Фауст і Мефістофель. Фауст розгублений і приголомшений, він докоряє Мефістофелеві, що той приховав від нього страшну правду: Гретхен у в'язниці! Фауст вимагає від диявола врятувати дівчину. Мефістофель нагадує, що з'являтися в місті Фаустові небезпечно, бо «над місцями злочинів кружляють мстиві духи і чигають на злочинців». Потім погоджується допомогти («Ніч»). Фауст і Мефістофель мчать на конях повз лобне місце («Ніч. Відкрите поле»). Підбираючи ключі до тюремної камери, Фауст чує спів божевільної Маргарити. Спочатку вона приймає його за тюремника, який з'явився виконати

Валентин

Маргарита
у в'язниці

Трагічна
розв'язка

вирок, і плутано говорить про матір і немовля. Упізнавши Фауста, забуває про все, крім любові. З'являється Мефістофель і квапить їх обох. Ледве дівчина зачула його голос, її охоплює жах, вона благає Бога й ангелів захистити її. Фауст і Мефістофель залишають Маргариту саму («В'язниця»).

Використання
шекспірів-
ських
традицій

Як бачимо, у цьому творі Гете активно «шекспіризує». Він постійно змінює місця дії, користуючись по можливості принципом їх контрастного чергування. Він намагається подати центральне ядро сцени, показати акт прийняття рішення або розкрити основний афект; при цьому дію, що є переходом від одної сцени до другої, він пропускає. Звідси виникає враження розриву між сценами і деяка фрагментарність показу. Кількість персонажів, порівняно з «Гетцем», невелика (Фауст, Мефістофель, Маргарита, її брат Валентин, її сусідка Марта, її подруга Лізхен), і лише одна масова сцена («Авербахів склеп у Лейпцигу»).

Естетика
народного
театру
у «Прафаусті»

«Прафауст» має чимало рис, що пов'язують його з естетикою народного театру. Це установка на театральність, атмосфера чудесного, присутність комічних сцен, де «ворог роду людського» виступає у приниженому, травестійному вигляді. Світло, колір, звук і рух відіграють ідейно важливу роль і в остаточному тексті твору. Так, у першій сцені театраль-но ефектно з'являється Дух Землі. У сцені «Авербахів склеп у Лейпцигу» це магичні дії з вином, яке по волі Фауста починає текти прямо зі столів, пригода з носами присутніх, а також розкішна сцена пожежі. У сцені «Вечір» Мефістофель видихає в кімнатці

Гретхен сірчаний дим, так що, зайшовши, охайна дівчина відразу ж кидається провітрити помешкання. У сцені «Садок» закохана Гретхен ворожить на айстрі. У передостанній сцені це шибениці на горі Брокен, повз які мчать Фауст і Мефістофель, а в останній («В'язниця») — це брязкіт кайданів, скрипіння дверей і зловісний спалах з-під землі у відповідь на репліку Мефістофеля: «Засуджена!» У кожній сцені предметно-зоровий центр має свій характер, що передає то трагічне напруження, то ліричний настрій, то комізм і гротеск.

У «Прафаусті» виразніша, ніж в остаточному варіанті, «музична рапсодійність» твору. Звучить шість дуже контрастних за манерою пісенних номерів. Це також відповідає естетиці народного театру.

Музичність
твору

Однак порівняно з народною легендою образ Фауста майже позбавлений травестійності, а образ «ворога роду людського», навпаки, щедро наділений рисами комізму. Мефістофель поєднує риси двох типових образів середньовічного народного комізму: гробіана (Grobian) і шахрая (блязня, дурня — Schelme, Narr). Обидва персонажі виступали як неконвенційні особи, тобто як такі, що не визнають загальноприйнятої моралі, здатні на епатаж і виклик. Загальноприйняті цінності вони відкидали. Вони належали до «низового» середовища і зосереджували свою критику саме на ньому, або з позицій «низу» критикували «верх».

Образи
Фауста
і Мефістофеля

Саме таким «гробіаном» чи «блязнем» зображений тут Мефістофель. Він виступає як цілком *неконвенційна*, навіть анархічна особа. Це виявляється

не лише в нехтуванні всіма по-справжньому високими нормами людського суспільства, про що свідчить його позиція щодо науки, кохання і подружнього життя тощо, а й в інших випадках. Так, у пісні про блоху («Авербахів склеп...») Мефістофель виступає проти сервілізму в суспільному житті, який так допікав Гете все його життя і в штюмерській творчості знайшов відображення в трагізмі «Страждань юного Вертера». Усі готові терпіти укуси блохи та її родичів, щоб потрапити в милість до царя; та сервілізму й плазуванню протиставляється інша позиція: «Ми ж трошим їх ще й плющим. / Хай спробують кусать!» Усе товариство гульвіс у шинку підхоплює ці слова, що за своїм «неконвенційним» духом відповідають їхній анархічно-викличній позиції.

«Неконвенційність»
Мефістофеля

У сцені «На алеї» ми дізнаємося про те, що скриньку з прикрасами побожна мати Гретхен віддала в храм, і тут також виявляється «неконвенційність» поведінки Мефістофеля: предметом його критики стає «піп загребущий» і вся церква: «А в нашої церкви добрий шлунок. / Вже скільки царств вона пожерла, / А ще з переїду не вмерла».

«Парний образ»

Не тільки «поради» Мефістофеля приїжджому студентові щодо вибору правильного життєвого шляху мають епатажний характер. Стосунки вченого Фауста і Мефістофеля загалом теж кидають виклик громадській думці, і в цьому сенсі обидва являють собою «парний образ». Уже з першої сцени п'єси можна зробити висновок, що Мефістофель давно вже оселився в одному помешканні з ученим, він мав свій спальний халат і звик навіть часом одягати професорську

перуку Фауста. Але як же, власне, допомагає Мефістофель Фаусту? Диявол юного Гете чимось нагадує «кульгавого біса» з однойменного роману іспанського письменника Л. В. де Гевари (1641), коли той дає студенту Клеофасу поради в любовних справах¹. Тема трагічного духовного дерзання Фауста, умови його домовленості з дияволом тут поки що не розкриті.

Можна припустити, що поетові на якомусь етапі роботи над твором не вдалося позбутися протиріччя між епатажною поведінкою і неконвенційною громадською позицією Мефістофеля, з одного боку, що перетворювало його деякою мірою на привабливий персонаж із точки зору народного комізму, і моральним цинізмом диявола, з іншого, що робило його вже небезпечним для духовних пошуків головного героя. Тому робота над твором була зупинена.

Сам Фауст також демонструє риси громадської неконвенційності. Це стосується сфери наукової: його не задовольняє вивчення канонічних наук — філософії, медицини, юриспруденції та богослів'я і тому він звертається по допомогу до диявола. Це саме стосується його приватних стосунків та інтересів. Так, у розпалі наукових занять він замріюється про природу, джерело найбільшої повноти знань; він хоче завоювати серце простої дівчини поривом природного почуття і висловлюється визивно для Мефістофеля

Фауст

¹ Кульгавий біс де Гевари називає сам себе «пекельною блохою». Враховуючи, що Мефістофель співає пісню про блоху, ми вважаємо, що, створюючи свого диявола, Гете не обминув увагою цей образ іспанського письменника.

(відмітимо, і для ортодоксально настроєного читача) про Бога природи і любові як про високу істину в душі філософії Жан-Жака Руссо, а згадку про того і другого у своєму серці він носить як щастя: «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!».

Природа

Важливу роль відіграє у «Прафаусті» природа. У 1-й сцені («Ніч») вона розкривається як первозданий та безпосередній, безумовний та істинний світ на противагу світу вторинному — книжному й умовному, кабінетному і несправжньому. Природа — це світ свободи, протилежний кабінетному ув'язненню Фауста; світ тепла й ніжності — на противагу самотності та відчуженості; світ душевної гармонії й повноти життя — на противагу стражданням і глибокому невдоволенню собою; світ матеріальної повноти й утвердження життя — на противагу бездуховності мертвих препаратів та абстрактних компендіумів. У такому сприйнятті природи багато від сентименталізму Ж.-Ж. Руссо, від теплоти філософського пантеїзму Шефтсбері.

Трансцен-
дентальне
значення
природи
в «Прафаусті»

Та Гете переводить тему природи в нову тональність тим, що надає їй *трансцендентального* значення, а це фактично вже виводить її за межі установлених традицій сентименталізму. Тут відчувається благотворний вплив Лейбниця і знов-таки Шефтсбері. Гете розглядає природу як частину Всесвіту, а отже, й як позначену атрибутом духовної й фізичної нескінченності. Водночас поет сприймає цю універсальність не абстрактно (математично), а як

пластичну одухотвореність, чуттєво забарвлену розмаїтість. Знак макрокосму, який розглядає Фауст, розкриває образ природи як *світобудови*. Ученого захоплює гармонійна картина світу, де, як в ідеально налагодженому механізмі, на жодну хвилину не припиняється активна робота. Проте це лише умовний, максимально узагальнений образ світу як втілення діяльності і безперервного руху і тому є швидше схемою або знаком, що встановлює значну дистанцію між особистістю людини і її безпосереднім чуттєвим буттям. Ось чому Фаусту ближчий інший знак — знак Духа Землі, який являє собою живе буття, де змішані «народження і смерть, океан і твердь, ткания мінливе, життя бурхливе».

Образ
природи
як світобудови

Як бачимо, природа постає у творі у кількох ви-
явах, а саме: природа, що *безпосередньо* оточує лю-
дину; природа як субстанція *світобудови*; природа
як *принцип* буття. В останньому особливому зна-
ченні природа розкривається зовсім не обов'язково
як прекрасна та гармонійна, вона буває *різноманіт-
на*, мінлива і навіть непередбачувано страшна та во-
рожа (для порівняння варто згадати ранні «гімни»
поета). Не випадково, що Дух Землі постає перед
Фаустом у своєму «страшному вигляді». Природа
безмежно втілює принцип різноманітності проявів
усього людського буття. Таке трактування природи
обумовлене розумінням долі людини як споконвіч-
но трагічної — через небажання людини зректися
прагнення до нескінченного і через неспроможність
збагнути нескінченність звичайним смертним розу-
мом. Бурхливе, радісне і трагічне включення людини

Вияви
природи
як у творі

у природу як у щось єдине і цілісне саме й оспівується в «Прафаусті».

Тема
кохання

Із темою природи у «Фаусті» переплетена тема кохання. Навіть озброєний магією і маючи такого могутнього помічника як Мефістофель, Фауст не може опиратися владі природного почуття. Тема трепетної сентиментальної закоханості чорнокнижника прозвучала визивно для німецької публіки, яка звикла завжди бачити у Фаусті нікчемного віровідступника, що використовує магію у своїх корисливих, нищих, плотських цілях¹. Диявол також безсилий спрямувати почуття Фауста і Гретхен виключно у русло грубого любострастя. Фауст і Гретхен із радістю і відчаєм, Мефістофель із роздратуванням і цинічною недовірою змушені визнати над собою вищу силу природи, що підносить, заповнює і спустошує все людське єство, силу непідвладну ні чорнокнижництву, ні чарам, непередбачену у своєму безкінечному розмаїтті, що живе за своїми власними законами, — визнати і скоритись їй.

Маргарита

Маргарита (Гретхен) до зустрічі з Фаустом — це образ *спокійного и щасливого невідання*. Вона втілює наївну душевну гармонію. Гармонійність душі Гретхен, що так зворушила Фауста, — це «гармонія»

¹ В. Гюго в «Соборі Паризької Богоматері» оригінально розвинув цю думку, наділивши архідиякона собору Клода Фролло пристрасним потягом до Есмеральди. Не менш дивним для читача було почуття потвори Квазімодо до юної циганки. Але читачі роману прийняли ці відносини як високу психологічну і філософську правду. Велика природа утверджує себе в людських вчинках всупереч догмам, пристрастям і недосконалості людини.

певного способу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про сумні події у сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм. Сентиментально схвилюваний 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 навечно, про що свідчить мотив крісла — «трону батьків», символу споконвічності. Дівчина прагне в усьому дотримуватися «пристойності», а її закоханість уявляється їй відхиленням від налагодженого, добродісного життя, чого вона сама від себе не чекала.

Життя
Маргарити
до зустрічі
з Фаустом

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 з уже відомими, значущими для неї цінностями. Так виникає розмова з Фаустом про Бога. Дівчина впустила кохання у своє серце, у свій світ наївної гармонії. Проте нове почуття виявилось зовсім не таким, як їй мріялося. Несвідома тривога Гретхен вилилась у її пісні за прядкою: «На серці жаль, / Мій спокій зник / І вже не вернеться / Повік, повік». Прядка — це образ стабільності життя, що на очах руйнується для бідної Гретхен. Водночас це символ закономірного руху природи, яка підкоряє собі все створене нею. Це амбівалентний образ непопущності буття та його вічного нестримного руху, патріархальної гармонії та космічного буття. Схвилюваність Гретхен — це несвідома тривога людини,

Нові
почуття

Прядка
як символ

яка відчуває, що її забирають у полон якісь невідомі космічні сили і всупереч її волі підкоряють своїм незламним законам.

Філософське
значення
образу
Гретхен

В образі Гретхен Гете втілив 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 природа завжди порушує спокій та застій і рухається до своєї мети. Як бачимо, в «Прафаусті» тема кохання, як і тема природи, виходять за межі суто сентиментального стилю і набувають *метафізичного* звучання.

Продовження
роботи
над твором

В остаточному варіанті твору Гете розширить тему духовного дерзання Фауста, його прагнення відстояти вільну волю від ярма темних сил, тему культури як умови виживання і процвітання усього людського роду.

ЃЕТЕ У ВЕЙМАРИ

ВЕЙМАР

Атмосфера
у Веймарі

Веймар був столицею невеликого герцогства Саксен-Веймарського, розташованого у Східній Тюрингії. Його правителі традиційно любили мистецтво, допомагали поетам, художникам та музикантам. Серед принців був навіть один композитор. Існувала співоча капела, якою керував Г. Ф. Телеман (1681—1767). Згодом тут жив і працював до кінця своїх днів Йоганн Гуммель (1778—1837), під керівництвом якого оркестр грав твори Моцарта, Бетховена. Художня галерея нараховувала кількасот полотен, серед них роботи Тиціана, Рубенса, Дюрера, Кранаха (цей останній навіть якийсь час жив у Веймарі). На превеликий жаль, усі ці шедеври згоріли під час пожежі у 1774 р.

Із герцогством було близько пов'язане життя великого Йоганна Себастьяна Баха (1685—1750). Він народився в Ейзенаху, що спочатку був столицею герцогства, а згодом майже 10 років (з 1708) мешкав у Веймарі, де здобув славу неперевершеного органіста. Незадовго до народження Гете, у 1741 р., герцог Ернст-Август переніс свою резиденцію у Веймар,

місто на березі річки Ільм, але невдовзі помер (у 1857), й увесь тягар управління ліг на тендітні плечі його вісімнадцятилітньої вдови — герцогині Анни-Амалії (небоги прусського короля Фрідріха II), матері двох маленьких синів. Коли діти підросли і виникла проблема їх духовного виховання, герцогиня запросила знаменитого письменника Крістофа Мартина Віланда бути наставником герцога-спадкоємця Карла-Августа (1772). А трохи згодом сімнадцятилітній юнак Карл-Август, під час мандрівки до Швейцарії та Франції, зробив зупинку у Франкфурті-на-Майні, де познайомився з автором «Страждань юного Вертера», своєї улюбленої книги. У 1775 р. Карл-Август, уже чинний герцог, надіслав поетові запрошення піти до нього на службу. У листопаді того ж року двадцятишестилітній Гете переїздить до Веймара, де йому судилося прожити до смерті. Він став міністром герцога і виконував багато різноманітних адміністративних доручень (зокрема, наглядав за розробкою гірських копалень, за будівництвом доріг тощо).

Герцог
Карл-Август

Переїзд Гете
до Веймара

Гете намагається оточити себе товаришами молодості. Й. Г. Гердер став пастором головної міської кірхи. Не так пощастило Я. М. Р. Ленцу та Ф. М. Клінгеру. Адже друзі не збиралися відмовлятися від свого вільного і навіть дещо розпусного життя, що у придворному колі було сприйняте як зухвалість. Згодом, у вірші «Ільменау» Гете пригадає той веселий і безтурботний час товариських бенкетів на природі та ексцентричних витівок, в які вони втягували юного герцога:

Друзі
поета

Під скелею гуде бенкет нічний, —
Маленька хата, стріха з хворостини...
Усі жартують, чути перегуки,
По колу пляшка ходить з рук у руки.

(Переклад П. Тимочка.)

Поступово виникає конфлікт, і обидва друга «штюрмерської» молодості Гете мусили не гаючись покинути столицю герцогства.

Мерк Веймар притягував і «Мефістофеля-Мерка». Гете тактовно стримав герцога від запрошення на службу цієї непростой людини, до того ж обтяженої особистими проблемами. Проте Карл-Август час від часу звертався за порадами до Й. Г. Мерка у галузі економіки (той був знавцем мінералів).

Шиллер Пізніше, у 1787р., до Веймара переїхав і Ф. Шиллер, з яким у поета невдовзі встановилися тісні творчі і дружні відносини. В університетському місті Єні, за 20 км від столиці, викладали професори, що уславили німецьку філософію: Й. Г. Фіхте, згодом Ф. В. Й. фон Шеллінг та інші. Шиллер читав там лекції з європейської історії. Там любила збиратися талановита поетична молодь — «єнські романтики» (Новалис, Л. Тік, брати Шлегелі та інші), — які вважали Гете своїм духовним наставником і часто відвідували його. Герцогиня Анна-Амалія у своєму великому палаці Віттум щомісяця, по п'ятницях, аж до кінця своїх днів влаштовувала літературно-музичні вечори, де зустрічалася інтелектуальна еліта герцогства. До цього гуртка належала і Йоганна Шопенгауер, мати майбутнього великого філософа.

Літературно-
музичні
вечори

Згодом талановитого юнака познайомили з Гете і між ними відбулася філософська бесіда.

Російський князь Е. П. Мещерський, який побував у Веймарі, писав: «Був час, коли герцогський Саксен-Веймарський двір більше скидався на стародавній портик, присвячений Мінерві. І дійсно, Веймар називали німецькими Афінами. Філософи й поети, художники та літератори юрмилися навколо принцеси Амалії — жінки великого розуму і шляхетного серця. Вона була чарівницею, що приворожувала і викликала геніїв. То була німецька Медічі, яка позичала у своїх німецьких сучасниць самі лише тільки доблесті. У її скромному палаці в Тифурті збиралися Гердер, Віланд, Шиллер, Іффланд та багато хто інший. Їх піднесені думки, їхні вірші, що прославилися на весь світ, їх серйозні чи жартівливі бесіди звучали під мирним дахом, там, де тихо плине Ільм... Берло розуму перейшло від Франції до Німеччини. І джерелом цього вченого і літературного потоку, що миттєво розлився по цілому світу, був Веймар».

«Німецькі
Афіни»

У 1804 році юний син Карла-Августа, спадкоємний принц Карл-Фрідріх, одружився з російською княжною, красунею Марією Павлівною, донькою імператора Павла I. Її вчителем німецької мови був барон фон Вольцоген, родич Шиллера. Марія Павлівна стала палкою шанувальницею Шиллера, а сам поет на честь її шлюбу написав кантату «Вітання від мистецтв», якій судилося стати його останнім твором. Після смерті поета російська княжна опікувалася його синами, турбувалася про їхню освіту. А виховання її власних дітей ішло під пильним

наглядом самого Ґете. Поет писав: «Я знаю велику герцогиню з 1804 року і мав достатньо нагоди дивуватися її розуму і характеру. Це одна з найкращих жінок нашого часу і вона залишилася б такою, навіть коли б і не була володаркою». Чудовий портрет Марії Павлівни, виконаний художником Ф. А. Тишбейном, близьким другом Ґете, і досі зберігається у Веймарі.

Наполео-
нівське
нашествя

Молодий герцог Карл-Август виявився непересічним державним діячем. Особливо його здібності виявилися в суворі часи наполеонівського нашестя. Пізньої осені 1805 р. російський імператор Олександр I, прямуючи до Берліна, щоб підписати союзний військовий договір проти Наполеона, зупинився у Веймарі, де мав зустріч із Ґете, Гердером, Шеллінгом. Однак спілка виявилася безрезультатною. Після розгрому російсько-австрійських військ під Аустерліцем Наполеон нав'язав німецьким державам так званий Рейнський союз, політично залежний від нього особисто. Навколо Саксен-Веймарського герцогства звужувалося коло. Головні сили союзників у той час були зосереджені під Єною. Щоб врятувати німецьку армію, командуєчий князь Гоєнлое почав поспішно перекидати її до Веймара. Але Наполеон помітив цей маневр. У результаті відбулася кривава битва під Єною. Залишки німецької армії тікали через Веймар. За ними у місто вступили наполеонівські війська. Дім Ґете було віддано на квартирування загарбникам.

Невдовзі до Веймара прибув і сам Наполеон. Він чудово знав про участь Карла-Августа в боях проти його країни (ще починаючи з 1792 р., коли армія

герцога приєдналася до австро-прусської коаліції проти революційної Франції). Отже, герцогству загрожував неминучий «аншлюс» і цілковита втрата політичної незалежності. Та справу вирішила мужня поведінка герцогині Луїзи. Мемуаристи відмічають спокійну гідність, без жодної тіні приниження, з якою вона зустріла французького імператора. Наполеон, який цінував мужність і силу в інших людях, віддав належне поведінці герцогині. Він зберіг політичний статус герцогства, проте приєднав його до Рейнського союзу. Державна скарбниця була спустошена.

Приєднання
герцогства
до Рейнського
союзу

Перетворивши територію німецьких держав на плацдарм для своєї армії, Наполеон тепер прагнув нейтралізувати Росію. Восени 1808 р. Наполеон і Олександр I зустрілися в Ерфурті в присутності значних осіб, дипломатів та політиків. Герцог Карл-Август прибув у супроводі Гете. Відбулася зустріч генія війни і генія поезії, змальована, зокрема, самим Гете.

Зустріч Гете
і Наполеона

Наполеон почав готуватися до нападу на Росію. Невелике військо політично залежного герцога Карла-Августа мусило виступити на Москву у складі французької армії. У Веймарі повноправним господарем почувався наполеонівський маршал Себастьяні, а під вікнами герцогського замку марширували французькі війська...

Наполеону судилося ще раз побувати у Веймарі, на цей раз за незвичайних обставин. Після поразки французької армії в Росії він у легкій кареті, поставлений на полоззя російських саней, у супроводі маркіза Коленкура (колишнього посла в Петербурзі), щодуху мчав до Парижа. Йому довелося зробити

коротку зупинку у Веймарі на поштовій станції, неподалік від герцогського палацу, щоб змінити ко-ней. Імператора помітили, та Наполеонові було вже не до дипломатичного етикету. Уже тільки зі своєї резиденції в Ерфурті він надіслав привітання вей-марському двору.

Веймар після
Наполеона

Таким чином, Ґете у ті роки опинився у центрі драматичних подій європейської історії. Усі ці переживання не минулися для нього безслідно. Він впав у депресію, тяжко захворів, його почав пере-слідувати страх смерті. Після поразки Наполеона ситуація в герцогстві стабілізувалася, хоча і пану-вала інфляція. Однак у результаті Віденського конг-ресу, коли переможці Наполеона переробляли карту Європи, герцогство Веймарське навіть трохи вигра-ло: воно розширило свої межі і стало називатися «великим герцогством». Йому дозволили навіть утримувати свою армію, що налічувала 600 чоловік. Першим серед німецьких правителів Карл-Август при-йняв конституцію (1816 р.), яку Ґете увічнив у 4-й дії «Фауста-2».

Культурно-
просвітницька
політика
герцога

Гуманна культурно-просвітницька політика герцога дозволила уникнути студентських заворушень у Сні в 1817 році, коли відзначалося 300-річчя німецької Реформації. Сна стала центром руху «буршів» (у жовт-ні 1818 р. тут було навіть створено «Загальну німе-цьку спілку буршів»). Вільнодумство німецьких «бур-шів» часом набувало зухвалих і навіть комічних форм, як це засвідчують сторінки «Кота Мура» Е. Т. А. Гоф-мана. Тоді ж у Ейзенаху та Вартбурзі відбулися бурх-ливі маніфестації студентів, де були висунуті вимоги

широких громадянських прав і були спалені символи реакції: австрійський шомпол, прусський пояс і гесенська кіска. Студенти спалили також «Історію німецької імперії» К. Коцебу.

Як знак глибокої поваги герцога до культури та мистецтва слід розглядати факт присвоєння Гете дворянського титулу. Віднині на візитній картці великого поета значилося: «фон Гете, дійсний таємний радник і державний міністр Його Королівської Величності великого герцогства Саксен-Веймарського». 70-ліття поета урочисто відзначали не тільки у Веймарі, але й як дату загальнонімецького значення — у багатьох німецьких містах (Франкфурті, Майнці, Гейдельберзі, Вормсі, Єні, Гамбурзі та ін.). Августійший меценат, друг Гете і шанувальник просвіти, герцог Карл-Август помер у 1828 р. на 53 році державного правління. Через 50 років після його смерті у Веймарі було встановлено його кінну статую, що пережила всі лихоліття, війни та революції...

Присвоєння
Гете
дворянського
титулу

Веймарську добу життя і творчості Гете — з 1775 по 1832 рр. — умовно можна поділити двома тривалими подорожами поета — по містах Італії (1786—1788, 1790) і по прирейнських містах (1814—1815) — на три частини. Це перше веймарське десятиліття, час активної державницької діяльності поета-міністра, час зародження нових значних задумів.

Періоди життя
і творчості
Гете
у Веймарі

Далі — час принципового оновлення всієї естетичної і стильової системи внаслідок творчих імпульсів, одержаних під час подорожі по Італії, творчого спілкування з Ф. Шиллером та єнськими романтиками. Це найплідніші роки у творчості Гете. Основні

твори цього періоду — драми «Іфігенія в Тавриді», «Егмонт» (1787) і «Торквато Тассо» (1789), поетичний цикл «Римські елегії» (1789), ірої-казковий епос «Рейнеке Лис» (1792—1793), роман «Літа науки Вільгельма Мейстера» (1794—1796), поема в гекзаметрах «Герман і Доротея» (1797), драма «Позашлюбна дочка» (1799), «Фауст-1» (1806), роман «Вибіркова спорідненість» (1809).

Серед творів пізнього періоду, що нараховує ще два десятиліття, найвизначнішими є «Західно-східний диван» (1814—1819) і «Фауст».

ЛІРИЧНА ТВОРЧІСТЬ

Гете — видатний поет-лірик світової літератури. Він написав понад дві тисячі поезій. За своє творче життя він пережив кілька епох у розвитку європейської поезії, і це позначилося на його ліриці, яка в різні часи живилася мотивами рококо і традиціями народної поезії, ідеями сентименталізму, класицизму і романтизму, а також поезією мусульманського Сходу... Узята вся разом, вона являє собою самостійний і чи не найяскравіший етап у розвитку європейської лірики на межі XVIII—XIX ст.

Вплив Гете
на розвиток
європейської
лірики

Гете як ніхто інший розвинув жанрову і стильову основу європейської лірики. Згадаймо, що в поезії Відродження кожна тема могла існувати лише як аналог її розробки в античній поезії або як «інструментарій» риторичного оформлення поетичної думки — порівняння, метафора, перифраз, концепт тощо. У класицизмі чи рококо XVIII—XIX ст. кожна тема

була нормативно пов'язана з певним пафосом та стилем (так, «низьке» кохання зображувалося лише в комічних тонах, картини природи — тільки в пасторальних і т. п.). Традиційні жанрові форми Відродження та класицизму посідають у творах Гете незначне місце (сонет) або є суттєво переосмисленими (ода). І водночас поет полюбляє такі уподобані еллінізмом жанри, як послання, поетичні привітання, «принагідні вірші». Він робить перші кроки до жанру новоєвропейської елегії («Ільменау»). Гете успадкував від своєї «штюрмерської» творчості сміливе, без огляду на авторитет, освоєння будь-якої теми: піднесеної чи буденної, сентиментально-незначної чи загальноозначуючої, казково-легендарної, побутової, пейзажної чи філософської, абстрактно-медитативної тощо. Гете започатковує нові ритми, розміри, строфічні форми та їхні різновиди, збагачує риму.

У перше веймарське десятиліття у ліриці Гете з'являється новий настрій — медитативний, що відбився в таких віршах, як «Пісня духів над водами», «Моя богиня», «Межі людськості», «Божественне». Тут все свідчить про відхід поета від принципів «штюрмерства», коли світ поставав ніби з одного надактивного, надчуттєвого, емоційно бурхливого центру, яким було «Я» поета, а предмет зображення становила неповторна, яскрава *мисть*. У нових віршах поет постає як пантеїстичний споглядач, чий погляд переходить від миттєвого до вічного, від предметно-чуттєвого світу — до алегорично-безтілесного. Але поет не пориває зв'язків зі світом чуттєвого, навпаки — він відкриває *надчуттєвий* зв'язок між реальним і абстрактним,

Новий
поетичний
стиль

звичайним і високим. Така мальовнича картина водоспаду в скелястих горах, який має символізувати покликану до вічного неспокою людську душу («Пісня духів над водами», 1779). Такий же образ Фантазії у вигляді алегоричної жіночої постаті, дочки Зевса («Моя богиня», 1780): «Дано їй ступати / По луках лілейних», але так само — «У вихорі мчатись / Повз бескиди дикі»; поет зв'язаний із нею «небесним союзом». А решта «нещасних» — «Блукають, занурені / В сумнівні втіхи, / В тяжкі страждання, / Що дає їм миттєвість / Їх животіння...». Скепсис щодо колишнього власного «штюрмерського» індивідуалізму ми знаходимо в «Межах людськості» (1781):

Чим же різняться
Боги і люди?
Струмені вічні
Хвиль безкінечних
Шлють нам богове.
Нас їхні хвилі
Вгору підносять,
Або ковтають.

(Переклад П. Тимочка.)

Ґете називав «демонічною» цю таємничу владу, що перешкоджає людині стати врівень із «небесними силами» (himmlische Mächte). У 1783 році Ґете написав рядки, що пізніше увійшли до роману «Літа науки Вільгельма Мейстера»:

Хто хліба зі слізьми не їв
І хто опівночі ніколи
Не голосив, бува, без слів,
Той сил твоїх не звідав, небесна воле!

Всім правлять у житті вони,
На всіх спрямовують удари,
І стогнуть грішні, бо вини
Немає без тяжкої кари.

(Переклад П. Тимочка.)

Того ж 1783 року Гете написав вірш «Божественне», в якому закликає людину бути «шляхетною, доброю і скорою на поміч», бо саме ці риси відрізняють її «від усіх відомих нам створінь». Нехай сама природа байдужа до моралі, краси і цінностей; це нічого, —

«Божественне»

Бо людина одна
Творить подиву гідне:
Розрізняє,
Обирає, звершує суд,
Перебіжній хвилі одна
Вічність дарує.
Лиш людині дано
Воздавати за добрість,
Все злочинне судить,
Рятувати живуще.

Належачи природі, людина продовжує її високі діяння в царині духовності, і тим самим стає «прообразом» (Vorbild, відображенням) її вищої сутності:

Людина —
частина
природи

Благородна людино,
Добродійною будь в житті
І невтомно твори
Пожиточне й правдиве,
Будь нам прообразом
Гаданих вище істот!

(Переклад М. Рильського.)

Ці вірші першого веймарського десятиліття яскраво свідчать про те, як вдалося Гете звільнитися від власного «штюрмерського» сенсуалізму, розвинувши закладену в ньому плідну метафізичну тенденцію, яка врятувала всю наступну добу в Німеччині від згубного впливу світоглядного раціоналізму і морального емпіризму, притаманних просвітництву XVIII ст.

Варто згадати і короткі мініатюри «Нічні роздуми» і дві «Нічні пісні мандрівника», з яких більш відомою є друга, написана 6 вересня 1780 у мисливському будиночку, що стояв на вершині мальовничої гори Кікельган, поблизу містечка Ільменау. Там часто бував поет у товаристві юного герцога, котрий любив розваги і відпочинок на лоні природи. Зберігся переказ, що вірш був записаний поетом просто на шпалерах. На жаль, пожежа 1870 р. знищила і будинок, і рукопис.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Над горами зорі
Зійшли,
Ні звуку у зворі,
Лиш ти
Стомлено йдеш.
Ніч в гаї колише пташину.
Жди. За хвилину
І ти заснеш.

(Переклад П. Тимочка.)

У цьому вірші споглядального характеру ми вже не знаходимо безпосереднього, пристрасного, інтимно довірливого зв'язку людини з природою, як у «штюрмерських» віршах Гете; природа змальована як значне, серйозне і загадкове явище, владі і законам якої підкоряється людина — її мала часточка. Головний герой у вірші — не сам поет, а велична тиша, «нескінченність», що передається, зокрема, глибокими паузами між рядками.

Природа –
велика
таємниця

«О, НАВІЩО ТИ ДАЛА НАМ ПОГЛЯД...»

Невдовзі після переїзду до Веймара з'являється поезія «О, навіщо ти дала нам погляд...» (1776), що відзначається невластивою XVIII століттю психологічною глибиною і новою поетикою саморозкриття суб'єкта. Її написання пов'язане зі стосунками поета з придворною дамою Шарлоттою фон Штейн. Сам поет не призначав свого вірша для друку, він був пізніше знайдений ученими серед листів пані фон Штейн і опублікований уперше 1848 р. у виданні листів Гете до цієї незвичайної жінки (усього збереглося кількасот листів поета; її ж листи до нас не дійшли).

Нова
поетика

На момент знайомства з Гете (1775) Шарлотті було 33 роки, поетові — 26. Вона була дружиною герцогського штальмейстера Е. Й. Ф. фон Штейна, якому народила семеро дітей. Пані фон Штейн відзначалася високою духовною культурою і напруженими внутрішніми пошуками; при цьому вона чарувала суто жіночою лагідністю, не будучи при цьому надзвичайною

Шарлотта
фон Штейн

красунею. Стосунки цієї жінки з поетом мали піднесений платонічний характер. Ф. Шиллер так характеризував пані фон Штейн: «В її обличчі прозирає якась м'яка серйозність і своєрідна відкритість. Усе єство її має на собі карб розумного і справжнього».

Тип
наставниці
палкого серця

У XVIII і на початку XIX ст. цій жінці вищого світу судилося відіграти важливу роль у духовній культурі Європи. Її салон був осередком культурного життя, вона формувала смаки та інтелектуальні інтереси, сприяла талантам, була повіреною думок свого поетично обдарованого обранця. У Франції такою була маркіза Емілія дю Шатле, добрий геній Вольтера; при веймарському дворі такими жінками були герцогині Анна Амалія і Марія Павлівна. Жан-Жак Руссо у своєму романі «Нова Елоїза» психологічно розробив тип наставниці палкого серця, яка, сама цнотлива, духовно витончена й освічена, приборкувала бурхливі почуття поета й спрямовувала їх у річище зосереджено-спокійного платонізму і хudoжньої творчості.

Ґете
і Шарлотта

Усіма цими рисами наставниці серця відзначалася і Шарлотта фон Штейн. Цікаво, що вона познайомила юного Ґете з «Етикою» Спінози, в якій розв'язувалося головне питання про приборкування афектів за допомогою здорового глузду. Загальноприйнятим є те, що пані фон Штейн пом'якшила і гуманізувала стрій думок і талант Ґете, під її впливом він позбувся своєї «штюрмерської» категоричності і граничної емоційної напруженості поетичних переживань. Про ту духовну висоту, на яку спромоглася піднятися ця жінка, свідчить її вимога, щоб закоханий у неї

Ґете виявляв у своїх почуттях *повагу* до неї. У поезії й у сфері думок вона відкрила перед ним красу глибини і красу спокою. Вона показала йому красу самотворення, пояснивши, що він — геній.

У своїх листах Ґете писав їй, що палко кохає її. За рішучим бажанням Шарлотти, вони в житті і листах були на «ви», хоча спочатку у листах Ґете часом чергувалося «ви» і «ти». Їхнє листування, пройняте самоаналізом і самозаглибленням, часом нагадує романи Руссо. «Роблячи мене святим, ти проганяєш мене зі свого серця, — писав Ґете. — Тебе ж, хоч ти свята, я не можу назвати святою; мені залишається лише увесь час мучитися тим, що я не хочу мучитися».

Можна припустити, що саме цілеспрямована духовність їхніх стосунків внутрішньо підготувала Ґете до бажання переглянути своє ставлення до *життя взагалі*. Менш за все він бажав під керівництвом коханої жінки зробитися пієтистом або містиком. Поет мав надзвичайно життєлюбну натуру. Він не збирався приборкувати свій дух, прагнучи спрямувати його до нових висот духовності. Образ цієї *чуттевої духовності* з дитячих років таївся в його підсвідомості. Це була Італія. У 1786 р. стосунки між закоханими були перервані багаторічною поїздкою Ґете в Італію (1786—1789, 1790).

Ґете повертається з Італії зовсім іншою людиною. Він цілком навчився опановувати себе, як того хотіла пані фон Штейн. Але тепер уже інша жінка увійшла в його життя — Христіана Вульпіус, котра захопила його уяву своїм грецьким профілем, психологічною безпосередністю і внутрішньою чутливістю до всіх його

Роман
у листах

Зміна
ставлення
Ґете до життя

Італія

Христіана
Вульпіус

мистецьких задумів. Гете досягає гармонії духовності і чуттєвості. Ерос його особистого життя стає цілком розкутим, бо він навчився внутрішньо підпорядковувати його своїй волі. Про це свідчить втілена в чистому мармурі гекзаметра вільна еротика його «Римських елегій» (1789).

Така передісторія цього геніального вірша, який так і не одержав назви.

Поетичний
монолог
до коханої

Вірш являє собою монолог, звернений до коханої. Він вражає граничною відкритістю почуттів і нагадує любовний лист; поет постійно бачить перед собою і подумки веде бесіду з адресатом. Разом із тим це не експромт, оскільки раціонально побудована композиція та інші риси вказують на сліди напруженої редакторської роботи. В оригіналі вірш має 5 строф із чергуванням по 8—12—8—16—8 рядків. Психологічним центром є дифірамбічна 4-та строфа.

Пафос
самоствер-
дження

Цю поезію характеризує притаманна тій поетичній епосі висока довіра до власної суб'єктивності, до сили і переконливості роздумів, що знаходять свою опору в глибинах свідомості, пам'яті, уяви, почуттів. Це — вираження почуттів, що відзеркалюються у протилежному суб'єкті і повертаються до поета, сказати б, підсиленими чужою, але цілком дружньою суб'єктивністю. Їм властива психологічна відкритість, заснована на вірі в повне взаєморозуміння — риса, втрачена сучасною поезією. Але, як бачимо, в цьому віддзеркаленні поет прагне впізнати насамперед *самого себе*. У цьому елегійному вірші переважає пафос не самозречення, а самоствердження, що було властиво його «штюрмерській» ліриці.

Перші дві строфи звернені до «долі» (Schicksal): дар передбачати власне майбутнє — важкий дар, бо він утримує людину від спонтанного поривання і від щастя, спонукає до внутрішньої покори. На відміну від багатьох людей, яким не дано зазирнути наперед у житті і які жадібно віддаються щасливій миті, нам відмовлено пережити щастя безпосереднього почуття. У цьому причина докорів поета, звернених до долі.

Композиція
вірша

Цей вірш не про кохання в конкретному розумінні; він присвячений рефлексії про кохання, в ньому є щось від Петраркових нарікань на долю, які відтісняють на задній план повноту і гостроту самих переживань.

Третя строфа звернена до жінки: щасливий той, кого втішають сон чи честолюбні мрії. Ми ж, навпаки, відчуваємо, що всі наші стосунки — нереальність, сон. Чого ж бажає від нас доля, навіщо вона зв'язала нас?

Ґете порушує питання про кохання як *цінність*. Воістину, він підноситься над афектами в царство чистих роздумів, щоб повернутися до вже очищених почуттів у головній, четвертій строфі. І тут — жодного слова про пристрасть. Спочатку лунає мотив метампсихози: поет і Шарлотта іноді обговорювали питання про своє «перше життя». Ґете здавалося, що вони були колись однією душею; цим він пояснював той факт, що Шарлотта надзвичайно тонко відчувала всі порухи його душі.

Кохання
як цінність

Проте, читаючи цей дифірамб *жінці*, не одразу розумієш, про кого, власне, йдеться? Шарлотти стосується небагато чого: «ангельські руки» (Engelsarmen)

Зображення
жінки й поета

і ще кілька штампів із «штюрмерської» доби: «біля ніг твоїх» (dir zu Füßen), «на твоєму серці» (an deinem Herzen), «у твоєму погляді» (in deinem Auge). Головне — сам поет. В її обіймах він приборкує свої «дикі і сліпі» почуття (den wilden irren Lauf), його розбите серце (die zerstörte Brust) знову оживає; який він вдячний (dankbar) цим святим годинам (Seligkeit) біля її ніг! В усіх його почуттях тоді наставало просвітлення, його кипляча кров (brausend Blut) заспокоювалася!

Високі
почуття
ліричного
героя

Отже у вірші втілюється, *повага*, але не пристрасть; вдячність за материнську ласку і розуміння, але не за насолоду. Нас не мусить вводити в оману елегійний тон поезії; це не елегія зворушливої пам'яті, як знамените «Озеро» А. де Ламартина. Цю елегію Гете написав фактично на початку стосунків із Шарлоттою, які тривали ще десять років! Це — елегійність прощання із собою, зречення себе, покорі... Але як виразно лунає у творі «штюрмерське» Я поета! І тут важливо звернути увагу на таке: в цьому дифірамбі автор говорить про себе у третій особі¹. Підстановка «ich» (я) замість «er» (він) цілком можлива, ідеться, таким чином, не про недоліки граматики. Тут інший смисл: Гете внутрішньо відчувається сам від себе. Він сам за собою спостерігає ніби відсторонено. Але яким же важким було для нього, еготиста, це самоспостереження у хвилини шаленої пристрасті, що спалювала його!

Самоствер-
дження

Подолати це роздвоєння можна було тільки одним шляхом: втечею в Італію.

¹ Іншомовні переклади вірша здебільшого не передають цього нюансу.

Після повернення з Італії з'являється Христіана, Нові враження
в обіймах якої Ґете вже не треба було аналізувати себе: й емоції

Радість, натхнення прийшли на цьому класичному
ґрунті,

Давній і нинішній світ манять ще більше мене.

Я і порад не забув — читаю митців стародавніх

І насолоду нову маю від їхніх творінь.

А серед ночі Амур на інше штовхає заняття —

Вчусь вдвоє менше я з ним, щастя ж за двох зазнаю.

Та чи ж не вчуся, коли грудьми чарівними милуюсь,

Чи як нестримна рука точене гладить стегно?

Мармуру велич, красу збагнув я, коли їх уздірили

Очі чутливі мої, зряча відчула рука.

Трохи укравши, бува, годин моїх денних, кохана

Потім так щедро мені їх уночі віддає.

Довго цілуємось ми, відтак розмовляєм поважно,

А задрімає вона — в роздумах тихо лежу.

Часто в обіймах її я вірші складав і гекзаметр

Доторком пальців своїх легко вистукував я

В неї на спині. Вона в солодкій спокійній дрімоті

Подихом кожним своїм душу проймала мою.

Лампу чатує Амур, згадавши часи стародавні,

Як тріумвірам своїм службу таку ж він сповняв.

(Переклад П. Тимочка.)

Тоді ж зав'язуються дружні стосунки з Ф. Шил-
лером. Симпатія Ґете до Шиллера, на нашу думку,
пояснюється тим, що він постійно підтримував у по-
еті почуття *самототожності*! Якщо пані фон Штейн
намагалася погасити в ньому дике (на її погляд)
«штюрмерство», то Шиллер (в недалекому минуло-
му — сам «штюрмер»), навпаки, всіляко намагався
це «штюрмерство» Ґете реабілітувати. Він зокрема

У злагоді
з самим
собою

пробудив згаслий інтерес поета до «штюрмерського» задуму «Фауста». Можна уявити, з яким полегшенням і почуттям вдячності писав Гете Шиллеру невдовзі після знайомства з ним: «Я вперше відчув *злагоду з самим собою*. Мені вже не потрібно картати себе за ті твори, що були створені на єдиному подиху за певних обставин мого життя. Як приємно хоч трохи бути задоволеним собою!» У цих словах лунає вдячність уже інша, ніж колись у вірші до пані фон Штейн. У них ідеться про радість життя, радість примирення з самим собою.

Риси
романтичної
поетики

Але завершимо аналіз поезії. В останній строфі з'являється риторична прикраса в дусі майбутнього романтизму:

Все минуло, лише блідий спомін
Ще бентежить серце в самоті...

Активізація
читацького
сприйняття

«Це — щастя, що доля, яка нас мучить, не може змінити нас!» Вірш закінчується цією загадковою фразою, де знов з'являється «ми». Точно розрахований композиційний ефект полягає у тому, що читач, намагаючись зрозуміти вислів, мусить повернутися до перших рядків вірша і перечитати їх по-новому. Чого ж саме не може змінити в нас доля? — розмірковував поет. Нашого сумного всезнання? Напевне, так, бо саме воно стримувало Гете і Шарлотту від облудного кроку. Їхні взаємини могли розвиватися тільки так, як цього вимагав придворний етикет. Кохання цієї жінки виявилось у прагненні утримати біля себе юнака, а зрештою — не порушувати пристойностей. Усе інше в їхніх відносинах здавалося їй

Роздуми
про долю
і про себе

гріховним і брутальним. Повторювалася ситуація Вертера... Але де ж тут «щастя»? — Через десять років після написання вірша Гете відповів на це питання своєю таємною втечею до Італії.

«ВІЛЬХОВИЙ КОРОЛЬ» І ЖАНР БАЛАДИ

Серед створених Гете на межі 1770—1780-х рр. віршів популярні балади — «Рибалка», «Вільховий король», «Співець». Засновником жанру літературної балади в німецькій поезії був Готфрід Август Бюргер (1747—1794), що належав до руху «Буря і навали». Сам поет не приховував, що брав сюжети для своїх балад із народних пісень, які він чув від ганноверських селян. Однак тексти свідчать також про уважне вивчення автором шотландських балад в обробці єпископа Персі і про знайомство з науковими публікаціями щодо пам'яток давньої німецької поезії. Народно-релігійний струмінь «штюрмерського» «Союзу гаю» також був йому досить близьким. Пізніше він мав серйозний намір, підтриманий Гете, перекласти «Іліаду» Гомера. Бюргер чудово знав і трактат Гердера «Про німецьке мистецтво». Він фактично випередив теоретичний інтерес Гердера до балади і вплинув на баладну творчість Гете й Шиллера.

У 1773—1775 роках Бюргер написав свої найкращі балади: «Граф-розбійник», «Сон бідної Зусхен», «Дикий мисливець», «Ленора». Відомо, що певний час Бюргер вагався, чому себе присвятити — трагедії (у дусі рейнських «штюрмерів») чи ліро-епічному

Бюргер –
засновник
жанру
літературної
балади

Творчість
Бюргера

Балада
як жанр

жанру. Так, він задумав спочатку драму про дітовбивцю, але пізніше обробив її у вигляді балади («Дочка пастора з Таубенгайна»). Вагання Бюргера між драмою й малою ліро-епічною формою були симптоматичні. Адже розроблений ним жанр балади поєднував у собі елементи драматично напруженої дії і діалогу, риси легенди (розповідь про подію, що містила чудесне і повчальне) і мелодійну форму ліричного вірша. На відміну від французького «фаблію» чи іспанського «романсу» події, зображені в баладі, не мають розгалуженого характеру, вони будуються за принципом повторення, емоційно наростаючої циклічності, відповідно до народної поетики. Забарвленість балади трагічними чи комічними тонами не має принципового значення. Балада — напрочуд відкритий жанр, вона може доповнюватися й іншими елементами; але, позбавлена притаманних фольклору наївної повчальності чи прийому повтору, може переростати в літературну поему. Балада — не винятково німецький жанр, хоча далеко не кожна література може похвалитися наявністю жанру народної (як в Україні чи в Шотландії) або літературної балади в народному стилі. Циклічні повторення сягають стародавнього жанру танцювальної балади (балати). Не кожний твір, названий автором з якоїсь причини баладою, можна віднести до цього жанру («балади» Ф. Війона)¹.

Про відкритість жанру балади свідчить і те, що Гердер, Гете, Шиллер, Brentano та інші поети,

¹ Тут треба враховувати неусталеність термінології, притаманну жанровим поняттям у давнину.

сприйнявши головні принципи бюргерівської балади, намагалися урізноманітнити її зміст і окремі поетичні елементи. Гердер трактував баладу дуже загально як невеликий ліро-епічний твір із зображенням замкнутого кола подій із діалогами і вважав, що саме балада лежить в основі епосу (зокрема, «Іліади»). Щоб проілюструвати цю думку, він переклав німецькою мовою іспанські «романси» про Сіда, які у сукупності начебто і відтворювали великий епічний цикл про цього героя. Обстоюючи свою теорію, Гердер не міг обійти увагою український фольклор, який містить розвинуті форми балади. Оскільки наявність живого епосу свідчить про духовне здоров'я нації, то Гердер присвятив Україні кілька натхненних рядків, передбачаючи велике майбутнє її культури.

Гердер
про жанр
балади

У 1770-ті рр. між Бюргером і Гете тривало листування, що припинилося після переїзду Гете до Веймара. Поети зустрілися лише у 1789 р.

Бюргер
і Гете

У баладі «Вільховий король» (1782), написаній на сюжет датського фольклору, Гете протиставляє два начала, взаємодія яких у житті так хвилювала просвітителів: почуття, уяву і — здоровий глузд. Дж. Локк називав почуття «примарою розуму». Даремно батько намагається своїми раціональними поясненнями розвіяти страх дитини, яку лякають образи власної фантазії:

«Вільховий
король»

- Чого ти злякалося раптом, маля?
- Я бачу вільхового короля.
- В короні і мантиї він, подивись!
- То, синку, біліє в тумані ліс.

Наприкінці доби утверджується переконання, що людина з її свідомістю зовсім не така зрозуміла і раціональна, як учив Дж. Локк, і докази здорового глузду не розкривають усіх особливостей її внутрішнього життя. Ця славетна, але й досі не до кінця осмислена нами балада, що відкриває темні глибини вагань і сумнівів у творчості поета, була написана через рік після виходу в світ «Критики чистого розуму» І. Канта, де філософ дійшов висновку, що наша свідомість має творчий характер і не пасивно відображає реальність, а «домальовує» її. Людина живе у світі, певною мірою створеному її власною уявою; надмірна жвавість уяви, не стримувана здоровим глуздом, може призвести людину до внутрішньої катастрофи:

«Тебе полюбив я, чудове хлоп'я,
Ти хочеш чи ні, заберу тебе я!»
— Ой тату, рятуй, він мене потягнув!
Вільшаний король мене в серце кольнув!

Батькові страшно, чимдуж він мчить,
В руках його бідна дитина кричить.
Насилу додому доїхав він.
Мертвий в руках лежав його син.

(Переклад Б. Шалагінова.)

Цю тему можна трактувати як спробу поета творчо звільнитися від влади своєї анархічно вільної «штюрмерської» уяви під впливом читання «Етики» Спінози в товаристві пані фон Штейн. Проте твір позбавлений будь-якого моралізаторства; читач відчуває палке співчуття автора маленькому героєві, котрий не просто потрапив у полон хворобливих

примар, а захопився образами чудесного і прекрасного світу. Ця суттєва обставина вказує на визнання автором трагічності існування людини у світі, де повнота і гострота почуттів вимагає від людини фатального напруження всіх внутрішніх сил. У цьому вияві ми можемо побачити в маленькому герої балади образ *поета*, котрий, жертвуючи власним життям, відкриває світові спалахи іншого життя. Генію суджено творити на грані життя і смерті.

Пізніше Гете втілює цю тему в драмі «Торквато Тассо», де герой — знаменитий італійський поет — через свою палку уяву припускається фатальної помилки і гине. У «Фаусті-2» Гете подав тему в травестійному вигляді в епізоді комічно-палкого захоплення Фауста, що заблукав серед персонажів своєї улюбленої античної міфології на святі «Класичної Вальпуржиної ночі».

Починаючи з середини 1790-х рр. — після повернення з Італії, в часи зближення з Шиллером — Гете охоче працює в жанрі балади. Так з'явилися «Коринфська наречена», «Бог і Баядера», «Учень чаклуна» (усі твори 1797), «Щуролов» (1802), «Вірний Еккарт», «Танець мерців» (обидві 1813) та інші.

Подальша
розробка
теми

Нові балади
Гете

ІТАЛІЙСЬКА ПОДОРОЖ

Духовне
переродження
поета

«Я вважаю новим днем народження, справжнім переродженням той день, коли я ступив у Рим, — записав Гете у щоденнику своєї подорожі... — На свої колишні поняття починаєш дивитися як на дитячі черевики». Поет збирається свідомо розробити для себе фундаментальні уявлення про красу: «Я мушу стати *сталим*,... мушу одержати поняття про *сталість*... На дух накладається карб *грунтовності*», він «набуває *серйозності*, позбавленої сухості...». Своє завдання він вбачає у тому, щоб підпорядкувати емпіричне ідеальному: «Форми цього світу минуші, я хотів би займатися тим, що *незмінне*». Шляхом осягнення ідеального у бутті він прагне підготувати себе як «ентелехію» і злитися зі світовою душею, тобто, «згідно з ученням Спінози, здобути своїй душі *безсмертя*».

Нові
мистецькі
завдання

Таким чином, перед нами не лише освітня подорож. Поет поставив перед собою завдання «*пізнати самого себе* за допомогою оточуючих предметів», «*зсередини* створити себе самого». Але це можливо лише за умови внутрішньої свободи: «Щоб сприймати найвищі

поняття,.. душа мусить спочатку досягнути *цілковитої свободи*». Гете розумів таку свободу як звільнення з-під влади імпульсивних пристрастей як емпіричного начала. На його думку, драма Ж.-Ж. Руссо полягала саме у тому, що він потрапив під владу чуттєвого, не зміг піднятися над сферою здорового глузду і «втратив рівновагу». Й одразу поет робить висновок: «Якби я не відчував такого інтересу до явищ природи, якби я не бачив, що в *удаваній плутанині* вдається зіставити й *упорядкувати* сотні спостережень, подібно тому, як землеміру вдається виміряти сторони окремих ділянок, я б вважав себе божевільним».

Про те, що Гете інстинктивно прагнув сприймати життєво-емпіричне з певної загальної точки зору, свідчить його любов до широких, панорамних оглядів місцевості, коли, не пориваючи з чуттєвим і безпосередньою повнотою явища, споглядач проймається відчуттям планомірності, гранично загальним і безмежним смыслом явища, словом, відчуттям тієї єдності між окремим і загальним, яке Кант назвав «телеологічним»: «Я завжди користуюся геологічною або ландшафтною точкою зору, щоб притлумити *силу уяви і безпосереднього почуття* й знайти *вільний, ясний* погляд на місцевість». Це було те саме прагнення до переживання трансцендентного, але без розриву з чуттєвим, яке спонукало колись Франческо Петрарку піднятися на альпійську вершину Мон-Ванту і насолоджуватися спогляданням світу як єдності земної чуттєвої чарівності і божественної безмежної сутності. Гете пише, як він

Любов
до безмежногоВідчуття
єдності
окремого
і загального

спеціально піднімався на колону Траяна, щоб оглянути Рим.

Гете про
свідомість
митця

Гете приходить до думки, що ідеальне в емпіричному, нескінченне у скінченному відкривається лише за умови переведення буденного явища в галузь *естетичного* споглядання. Він визнає за свідомістю митця специфічну здатність надавати «хаосу відчуттів» (Кант) не просто форму, але форму *естетичну*, що долає емпірично випадкове і тим самим відкриває у ньому безмежно істинний смисл.

Роль
творчої уяви

Сприйняття поетом Сицилії тепер невід'ємне від цього нового естетичного почуття: «У мені дедалі більше зростало бажання *оживити* це дивне оточення, море, острів, гавані поетично значущими образами й створити на тлі цієї обстановки і з неї самої *твір...*». Біля Мессіни він оглядає місця, пов'язані з Гомеровими легендарними Сциллою і Харибдою, і визнає за поетичною уявою право видозмінювати предмети: «Ці чарівні явища, що в природі стоять так далеко одне від одного, але так щільно зближені поетом, дали привід для нарікань на поетичну вигадку; при цьому не подумали про те, що людська *уява*, змальовуючи предмети, яким вона *хоче надати значущості*, завжди подає їх вищими ніж ширшими, і тим самим надає картині більше характерності, серйозності й достоїнства».

Прагнення
розкрити
внутрішню
сутність
об'єктів

Гете порушує важливе питання і про *межі* вільної уяви. Митець може надати споглядуваному об'єкту ту форму, яка розкриває його (об'єкта) внутрішню сутність. Розкривши те, що природа завбачливо приховала від емпіричного спостерігача як найсуттєвіше

в собі, митець мимоволі виступає як *співтворець*. У цьому випадку митець повинен діяти відповідно до самої природи.

Митець –
співтворець
природи

Подорож до Італії знаменувала перехід Гете від «штюрмерської» естетики до нових принципів творчості, які пізніше, в пору творчого зближення з Ф. Шиллером, одержали назву «веймарської класики».

Перехід
до нової
естетики

«ЕГМОНТ»

У 1787 р., під час перебування в Італії, Гете закінчує трагедію (Trauerspiel) «Егмонт», прем'єра якої відбулася 1789 р. у Майнці. Події у творі розгортаються в Нідерландах у XVI ст., — якщо порівняти з «Дон Карлосом», то одразу після зображених Шиллером подій. Герцог Альба приїздить з Іспанії до Брюсселя, щоб кривавою рукою ката втихомирити народ і розправитися з протестантами. Першою його жертвою стає граф Егмонт, один із нідерландських штатгальтерів (правителів на службі у іспанського короля).

П'єса, в якій відчувається зв'язок із «штюрмерськими» творами Гете, написана у формі хроніки останніх днів перед вторгненням Альби і, як і «Гетц фон Берліхінген», позбавлена необхідної для драми концентрації подій, які тут відбуваються щоразу в іншому місці: то на міському майдані чи на вулиці, то в покоях Егмонта чи в кімнатці молодої дівчини Клерхен, у палаці Альби чи в замку регентші краю Маргарити Пармської, нарешті — в тюремній камері, де заарештований Альбою Егмонт чекає страти.

Композиція
твору

У народних сценах «штюрмерського» характеру Гете передає напружену атмосферу в Нідерландах напередодні вторгнення Альби: народ обурюється жорстокістю інквізиції; поширюються релігійні заворушення, бо люди схиляються до нової, протестантської віри; іспанські закони, за якими тут править регентша, викликають невдоволення у городян.

На тлі цих заворушень народ сприймає графа Егмонта як опору і гарантію спокою. Егмонт уславився на війні своїми подвигами, і всі знають його мужність; він рятує городян від суду інквізиції; нарешті, його відкритий і життєрадісний характер, вільний і широкий спосіб життя імponує всім. До того ж граф закоханий у просту дівчину Клерхен.

Проте його становище певною мірою двозначне. Він відданий королю Філіппу і сліпо вірить йому. Граф швидше покровитель народу, аніж його вождь. Так, коли народ готовий дати відсіч армії Альби, Егмонт заспокоює людей і стримує їх від бунту.

Егмону здається, що він ні від кого не залежний: він лояльний до короля і відчуває себе вільним від диктату юрби, не криючись відвідує юну Клерхен, пишається своїм нідерландським патріотизмом, а коли Альба, прибувши з армією, запрошує його до палацу, він з'являється туди без страху і вагань.

Цей улюбленець народу і патріот здається герцогу Альбі особливо небезпечним, і він іменем короля заарештовує його. І тут з'ясовується, що народ боїться виступити на захист свого кумира; лише Клерхен намагається йому допомогти. Альба готує публічну страту Егмонта, бо може не боятися заворушень.

Хоча Егмонт ще вірить у підтримку народу, доля приготувала йому страшне випробування — зустріти смерть у цілковитій самотності. Клерхен від горя і безсилля випиває отруту. У своєму останньому сні Егмонт бачить дівчину у символічному образі Свободи. Егмонта ведуть на страту, і трагедія завершується, як зазначено в ремарці, барабанним боєм і «переможною симфонією».

Тема свободи розкривається у творі у суто «штюрмерському» дусі як самоствердження індивіда через виклик усьому конвенційному в житті, — чи то в політиці, чи в звичаях, або навіть у коханні. Як зауважив В. М. Жирмунський, «важко уявити менш політичну п'єсу на гостро політичну тему». Егмонт зображений тут не стільки як політик, скільки як «геніальний сенсуаліст»; коханець переважив у ньому політика.

Темп
свободи

Але Гете і не думав про політичну тенденційну драму. У «Поезії і правді» він писав, як захопила його тоді ідея присутності в житті людини якоїсь «демонічної сили», чие втручання може зруйнувати життя цілком щасливої людини — улюбленця народу, щасливого коханця, сміливого воїна, патріота, людини щирої і відкритої душі. В основі конфлікту п'єси, як вважав сам автор, лежить «демонізм», в якому «гине достойне і торжествує ненависне». Сам Егмонт удається до майже філософської рефлексії на цю ж тему: «Людина вважає, що вона сама творить своє життя і керується власною волею, у той час як приховані сили, що живуть у ній, ведуть її назустріч фатуму». Таке несподіване відлуння

«Демонічна
сила»

Музичні
інтерпретації
твору

спінозіанського бароко!¹ Проте така філософська глибина відрізняє «Егмонта» від спорідненого з ним «Гетца» і пояснює, чому Бетховен написав свою геніальну музику саме до «Егмонта», і чому саме ця драма стала вирішальним імпульсом для Р. Вагнера, який відтоді присвятив своє життя музичній драматургії.

Зв'язок
«Егмонта»
і «Фауста»

Сам Гете уже розмірковував тоді над темою зіткнення людини з владою трансцендентних сил в юнацькому варіанті «Фауста».

«ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ»

Орієнтація
на античність

В один рік із «Егмонтом» (1787) Гете закінчує драму (Schauspiel) «Іфігенія в Тавриді» (прем'єра 1800 р. у Відні), яка разом із наступним твором — «Торквато Тассо» — належить до якісно нової естетичної і стильової системи у творчості поета, що одержала в науці назву «веймарської класики». В обох названих творах Гете орієнтується на «катарсис» Аристотеля, який він розуміє не просто як «очищення» через страх і співстраждання, а як «гармонізацію» душі (гармонійну узгодженість із реальністю) шляхом звільнення її від страху.

В «Іфігенії» Гете відроджує деякі композиційні елементи давньогрецької трагедії: широку експозицію, а ближче до кінця — різку перипетію, яка веде до кульмінації і катарсису, тобто до гармонізації

¹ Докладніше про «демонічне» у Гете див.: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. — Київ: Вежа, 2002. — С. 61—67.

душі. Однак автор відмовляється від зовнішньої «катастрофи», замінюючи її психологічною кульмінацією.

Гете зберігає у цьому творі всі сюжетні особливості автентичного давньогрецького міфу. Після того, як Агамемнон приніс у жертву богам свою дочку Іфігенію, вона не загинула на жертовнику, бо Артеміда перенесла її в Тавриду (Крим), де дівчина стала жрицею в храмі богині. Через багато років тут, біля храму, вона випадково зустрічає свого брата Ореста. За словами Аполлона, той очиститься від скверни вбивства, якщо привезе в Грецію з храму Артеміді сестру. У грецькому міфі цей наказ розуміється буквально: Орест мусив привезти священне зображення Артеміді, тобто сестри Аполлона. Між тим, за звичаєм, що панує в Тавриді, усіх чужоземців приносять в жертву Артеміді. Така ж доля чекає і на Ореста. Коли брат і сестра впізнають одне одного, Іфігенія хоче допомогти йому викрасти священне зображення і вирушити додому. Цар Тавриди Фоант розгадує їхній задум. І тут відкривається чудесний, справжній смисл слів бога: Орест мусить привезти додому зовсім не зображення Артеміді, а свою власну сестру Іфігенію. На цьому драма закінчується.

У стилістиці цієї драми (як і в «Торквато Тассо») Гете втілює ідею Вінкельмана про «шляхетну простоту і спокійну велич», які той вважав головною ознакою давньогрецького мистецтва. Форму драми можна схарактеризувати як «величну»: герої говорять спокійно, розмірено, стримано, їхня мова афористична,

Міфологічний
сюжет

Стиль
драми

для кожного акту обов'язковий монолог того чи іншого персонажа.

Форма
оповіді

Гете наслідує одне з правил давньогрецької трагедії: події повинні не стільки відбуватися на сцені, скільки розкриватися у розповідях персонажів. Але герої тут виступають не просто як оповідачі. Автор ставив собі за мету створити певне драматичне напруження і потім зняти його. Тут він скористався поширеним у грецькій літературі прийомом «упізнавання», але не тим, що приводить до катастрофи, як у «Царі Едіпі» Софокла, а тим, що викликає у читача почуття радості і психологічного полегшення, як в «Одіссеї» Гомера: адже у фінальних піснях цієї поеми відбувається катарсис «гармонізації» — узгодженості душі з природою й усім вічним порядком.

Драма
щасливого
упізнавання

«Іфігенія» побудована як драма упізнавання, в якій поет майстерно розгортає протягом п'яти актів напруження психологічного напруження і його радісне «зняття» наприкінці. Кульмінація твору — це пізнання справжньої волі Аполлона, яке приносить героям душевне полегшення й адекватно сприймається читачем.

Катарсис

Загальне просвітлення душ закінчується важливим акордом в останній сцені: Орест започатковує новий, гуманний звичай у країні:

Нехай тепер новий почнеться звичай:
Нехай тепер ступає чужоземець
На берег цей без страху і тривоги.
Його гостинно і ласкаво стрінуть,
І дружньо втішений, нехай пливе додому.

(Переклад Б. Шалагінова.)

Іншими словами, скасовується звичай принесення чужоземців у жертву. У драмі-міфі Гете боги кривавих жертв стають богами, що дарують добро!

«Іфігенія в Тавриді» може бути чудовим зразком того, як літературний твір може розкривати ідею засобами композиції, і в цьому вона близька за принципом побудови до музичного твору. Це можна вважати ще однією гетевською новацією в царині міфологічної драми.

Новаторство
Гете

У творі відбилися шукання Гете в галузі античної міфології, зокрема його бажання примирити вінкельманівську концепцію гармонійного міфу з його власною пантеїстичною концепцією, що тільки народжувалася, — міфу як відображення *різноманітної* природи, часом бурхливої, непередбачуваної і трагічної. Так «подвійно» зображуються у нього грізні боги Аполлон і Артеміда. У цьому твір Гете принципово відрізняється від класицистичної естетики, незважаючи на близькість сюжетного матеріалу.

Ідейно-
естетичні
шукання
митця

«ТОРКВАТО ТАССО»

Драма (Schauspiel) «Торквато Тассо» була задумана поетом на п'ятому році перебування у Веймарі, одночасно із «Егмонтом», і закінчена одразу після повернення з Італії — у 1789 р., одночасно з циклом яскраво чуттєвих «Римських елегій». Прем'єра п'єси відбулася 1807 р. у Веймарі. Поет відобразив у п'єсі проблему внутрішньої незалежності індивіда і можливості досягнення її в умовах реальної

Проблематика

дійсності. Ця проблема тоді хвилювала його у зв'язку з його власним досвідом життя при Саксен-Веймарському дворі — сумним досвідом, який спонукав його до таємної втечі в Італію. Як і «Егмонт», драма закінчується у'язненням головного героя, але яка вражаюча різниця! Перед нами аж ніяк не «штюрмерський» герой. Це нещасний страдник, жертва своєї мрійливої і хворобливої психіки.

Завдання, визначене Гете, було складним: адже привести такого героя до внутрішньої гармонії нелегко. Якийсь слабкий натяк на гармонізуючий катарсис ми знаходимо наприкінці п'єси. Антоніо радить заарештованому поетові в душі барокового стоїцизму: коли твоє життя здається зовсім нестерпним, порівняй свою долю з іншими, і ти побачиш, що тобі, можливо, не найгірше.

Як і в «Іфігенії», тут ми знаходимо образ моря, але знову показова відмінність! Там спокійним гостинним морем герої радісно повертаються додому. Тут море — теж античний символ, але вже в душі Алкея—Горація, тобто символ невлаштованості людського життя, схвилюваної і неспокійної душі:

Т а с с о:

Стоїш ти міцно, як належить мужу
Шляхетному. А я — мов хвиля пінна
В розбурханому морі. Та природа
Не тільки бескид впертий сотворила,
Але й неспокій хвилі передала.
Їй сонце блиск дарує свій,
А ніч зірками в лоно заглядає.
Та блиск погас і спокій втік раптово.

Я більш себе не знаю. Хто я, де?
Кермо зламалося, зірвав вітрило вітер,
Упали щогли, палуба розсілась.
Плакає кормчий мрію, як вчепитись
За скелю, що була йому бідою?

(Переклад Б. Шалагінова.)

Безсумнівно, перед нами в новій формі з'являється знайома ще зі «Страждань юного Вертера» сентименталістська рефлексія кохання, внутрішньої волі, нонконформізму. Як і у «Вертері», тут відтворюється ситуація платонічного обожнювання, кохання без будь-якої надії. Але цього разу героїв розділяють станові перешкоди, адже об'єкт кохання поета — принцеса Леонора, сестра герцога Альфонса Феррарського. Принцеса бачить у Тассо споріднену, духовно близьку душу. Вона високо цінує його як поета і відчуває до нього сердечну прихильність як до людини. Це і ввело в оману мрійливого Тассо. Сприймавши ці почуття за вияв кохання, він робить хибний крок, що призводить до трагічного розриву.

Як і у «Вертері», ми знаходимо тут мотив образливої для героя зневаги його духовної неповторності. Герцог Альфонс сприймає Тассо насамперед як слугу; як поет, він потрібен йому тільки тому, що додає пишності його правлінню.

Як ми знаємо з «Вертера», уже цих обставин — кохання без реальних прав на взаємність, нетотожність високої самооцінки і низького офіційного статусу героя — цілком досить, щоб привести його до невирішеного конфлікту з оточенням і до можливої загибелі. Але образ Тассо за характером складніший,

Риси
«вертеріанства»

Конфлікт
героя
з оточенням

Складність
образу Тассо

ніж образ Вертера. Автор змальовує Тассо як людину, далеку від реального життя. Він живе у світі своїх переживань, художніх образів і думок про кохання. Це робить його наївним і безпомічним нонконформістом. Він не вписується у придворний порядок, де кожному належить грати свою соціальну роль. Чарівне видіння щастя, як у «Вільховому королі», неминуче веде його до загибелі.

Антоніо

Поетові протиставлений Антоніо, раціоналіст, позбавлений будь-яких талантів чи обдарувань, творчої уяви і фантазії. Він досвідчений царедворець, що зробив кар'єру завдяки пристосовництву. Екзальтованість Тассо викликає у нього відчуження. Він не приймає дружби, запропонованої поетом, оскільки духовна неординарність останнього непокоїть його. Антоніо провокує Тассо на сварку і дуель, після чого поет потрапляє під домашній арешт.

Поет
і влада

Отже, перед нами варіація вертеріанської колізії, яка має не суто приватний характер. Це конфлікт між поетом і правителем — своєрідна скептична рецепція «освіченого абсолютизму». Сфера політики — самостійна царина, для якої культура і мистецтво не мета, а засіб для зміцнення влади, її парадний фасад. Тому поет, мислитель ніколи не опиниться на одному щаблі з політиком. Антоніо грубо нагадує: «Не забувай, хто ти і де стоїш». Водночас поет — це вічний протестант, але в нього є своє царство — художня уява, куди немає доступу властям. Чи щасливий поет у своєму «царстві поетичної гри і видимості»? — Гете дав свою відповідь на це питання ще до того, як Ф. Шиллер проаналізував його у своїх

«Листах про естетичне виховання». Але вже був написаний програмний вірш Шиллера «Митці» (1788) зі знаменитими словами: «Лише краси осяйна брама / В країну мудрості веде».

«Торквато Тассо» з роздумами поета про роль уявного і раціонального у свідомості, про місце мистецтва в індивідуальному житті людини і в суспільстві — внесок Гете у становлення нової естетики в Німеччині наприкінці 1700-х років.

Роль Гете
у становленні
нової
естетики

НАПЕРЕДОДНІ «КОПЕРНІКАНСЬКОГО ПЕРЕВОРОТУ» В ЕСТЕТИЦІ

Розуміння
мистецтва
у XVIII ст.

У XVIII ст. митці й філософи дедалі частіше розглядають мистецтво як самостійну царину духовної творчості. XVII ст. ще не знало такого широкого інтересу до загальних питань художньої творчості. Фундатори нової європейської філософії питаннями мистецтва займалися досить мало (Декарт) або не займалися зовсім (Лейбниц, Спіноза, Локк). Теоретики французького класицизму (серед яких не було видатних учених) розглядали мистецтво як різновид витонченого дозвілля, щось на зразок *otium* у давньоримському суспільстві.

Атмосфера
Просвітництва

Із початку XVIII ст. надзвичайно популярними стали журнали. У цей вік, який недаремно назвали «віком Просвітництва», не було, здається, жодного питання, котре не обговорювали б у пресі чи світських салонах. Обговорення перестало бути прерогативою лише вузького кола вчених, як у середні віки, або замкнутих товариств однодумців-гуманістів, як у добу Відродження. Воно стало *публічним* і орієнтувалося значною мірою на «освічених дилетантів». Сам пафос нової науки полягав у прагненні охопити людей, що за своїми конкретними інтересами стояли

далеко від науки. Різко розширилося коло обговорюваних проблем. Змінився стиль наукового викладу.

Нова схильність усе обговорювати і всьому шукати нові пояснення відбилася у створенні французької Енциклопедії — монументального зведення наукової думки свого часу (1751—1780). Серед тих, хто писав до неї статті на теми мистецтва, були Руссо, Вольтер, Дідро. Ці мислителі виходили з того, що закони мислення мають загальний характер. Отже, можна визначити на раціональній основі і самі закони мистецтва, які прийнято було пов'язувати насамперед з ідеєю «досконалості» (досконалість смаку, досконалість форми тощо). Просвітителі вважали, що такі закони були в цілому розроблені ще в античності, називаючи провідним напрямом у мистецтві класицизм із його практикою застосування правил античності у сучасній художній творчості.

У XVIII ст. образ античності у Франції зазнав незначних змін, порівняно з XVII ст., і зберігся до перших десятиліть XIX ст. Саме тоді, в розпалі боротьби романтиків зі старими естетичними канонами, виник сам термін «класицизм».

Немає нічого парадоксального в тому, що раціоналістичне світобачення, покликане все з'ясувати і піддавати аналізу, в цілому лише гальмувало розвиток естетики як самостійної філософської дисципліни. В основі «досконалого» та його головного атрибута — краси — намагалися виявити ті ж самі закони загального розуму. Проте все те, що в художній творчості не відповідало раціональним законам, відкидалося. Естетично недосконалим визнавали мистецтво середніх віків (включаючи твори Данте і Петрарки),

Французька
Енциклопедія

Роль
раціоналізму

багато чого з Відродження (насамперед творчість Рабле, Шекспіра і Сервантеса). Епоха не виховувала сприйнятливості до народного мистецтва, а величні творіння релігійно-поетичного духу народів — Біблію та інші священні тексти, відхиляла як сповнені забобонів.

Класицизм

Оскільки найвищим виявом розуму вважали розум суспільний, державний, то й мистецтво сприймали з огляду на те, яке місце воно займає у сфері суспільних ідей. У Франції XVIII століття мистецтво захоплювали Людовіки, підтримували Дантон і Робесп'єр, але так само його підносили критики монархічного і церковного всевладдя Монтеск'є і Вольтер; раціоналістичним у своєму підґрунті була творчість таких новаторів стилю і жанрів, як Дідро і Карон Бомарше. В Англії прихильник Шекспіра Дж. Свіфт утверджував саме класицизм як мистецтво аналітичної думки, коли у своєму знаменитому романі піддавав іронічній критиці різні форми державного устрою. Поки мистецтво розглядали у тісному зв'язку з суспільними ідеями, проблема прекрасного не могла вповні стати предметом самостійного, філософського розгляду. Державна ніби кидала на нього свою велетенську тінь. Раціоналістичне вчення про *афекти* перевірялося на державних доктринах. Оскільки почуття розглядали як «примари розуму» (Локк), то народна маса, охоплена афектами, навіювала страх і цим, здавалося б, наочно свідчила на користь істини раціоналізму. Неможливо було розвивати тесрію мистецтва, вилучивши з неї все те, що стосується царини почуттів.

Порівняно з класицизмом, значно сильніший поштовх для розвитку естетики дало бароко. Бальтазар

Грасіан (1601—1658) виділяв у мистецтві не лише раціональне, на якому, власне, ґрунтується дотепність, але й елементи несподіваного, незвичайного, яскравого, чарівного, фантастичного, перебільшеного, «перелицьованого» тощо. Недаремно естетика почала оформлюватися в міру того, як в зону уваги нової науки почали потрапляти іспанські письменники, насамперед Сервантес і Кальдерон, не кажучи вже про Шекспіра¹. Взагалі шлях цих письменників до естетичних теорій був не простим, але без опори на них естетика не змогла б вийти за межі теорії «досконалості» і краси. Особливо плідними були імпульси з боку їхньої творчості для розробки естетичної категорії «піднесеного».

Із різних позицій розглянули прекрасне і піднесене в їх взаємодії як основу мистецтва англієць Едмунд Берк (Burke) у книзі «Філософське дослідження щодо виникнення наших понять про прекрасне і піднесене» (1756) і німець Іммануїл Кант у роботі «Спостереження над почуттям прекрасного і піднесеного» (1764)². Це дозволило, з одного боку, обґрунтувати розширення змістовності мистецтва за рахунок нових тем і прийомів, які відкидав або просто не знав класицистичний мистецький канон, а з іншого — зблизити естетику з філософією, бо Кант знаходив обґрунтування прекрасного й особливо піднесеного не так у самій реальності, як в особливостях нашого мислення.

Філософи
про прекрасне
й піднесене

¹ Яскравим свідченням такого поступу є «Філософія мистецтва» Ф. В. Й. фон Шеллінга (поч. 1800-х рр.).

² Ця рання робота Канта стала основою для його головної естетичної праці «Критика сили судження» (1790).

ФІЛОСОФСЬКЕ Й ЕСТЕТИЧНЕ НОВАТОРСТВО І. КАНТА

Кант
про творчий
характер
мислення

Важлива заслуга Канта полягає в тому, що він обґрунтував *творчий* характер мислення, що не механічно відтворює реальність, а додає до її образу багато неповторних рис індивідуальної свідомості. За Кантом, зовнішній світ постає перед німою свідомістю як хаотична «матерія відчужень»; змісту їй надає тільки діяльність здорового глузду, який встановлює причиново-наслідкові зв'язки в цій «матерії відчужень» і таким чином формує у свідомості *образ* світу. Проте встановлення лише причиново-наслідкових зв'язків саме по собі не дозволяє мислителю вийти на вищі цінності людського існування як на змістоутворюючі, «абстрактні» поняття. Кант відмовляється розглядати *здоровий глузд* (Verstand) як першу й останню інстанцію мислення і вводить ще одну інстанцію — *розум* (Vernunft) та його *ideї* (принципи). Якщо здоровий глузд пов'язаний із чуттєвістю (емпіричним об'єктом) і внаслідок цього має скінченний характер, то розум на противагу йому нескінченний, він самостійний і незалежний від безпосереднього зв'язку з предметом свого споглядання. Згідно з Кантом, саме в цьому й полягає сила розуму. Розум сам встановлює всі можливі зв'язки і наповнює змістом акт пізнання, оскільки він дозволяє розглядати скінченне у зв'язку з нескінченним, окреме у зв'язку з загальним, одиничне у зв'язку з цілим, конкретне у зв'язку з абстрактним. Нехай мета, яку ставить розум, і недосяжна, зате вона допомагає збагнути предмет у його цілісності, при чому акт мислення постає як *цільна дія*.

Нескінченність
розуму

Акт
мислення —
цільна дія

Світ «яким він є насправді» (П. Гассенді) Кант оголосив непізнаваною «річчю в собі»; він постає при його спогляданні у вигляді якогось «первісно-хаотичного розмаїття», невпорядковано-щедрого барокового хаосу — «матерії відчужань» і такою «афіцією наші почуття», що первісно «оформлюють» цей хаос у вимірах простору і часу. Наступна інстанція свідомості — здоровий глузд зі своїми категоріями (кількість, якість, модальність, відношення) — вносять подальший порядок у це чуттєве споглядання. Людина опиняється сам на сам не зі світом як таким, а з ментальним¹ *образом* світу. Оскільки суб'єкту притаманна внутрішня цілісність, то світ, розглядуваний як його образ у свідомості, теж набуває цілісності, що власне й робить можливим його осягнення. Якщо бароко висунуло питання, як можна зрозуміти зовнішній, *чужий* світ і подумки наблизитися до нього, то Кант убачав гармонію світу й індивіда в тому, що свідомість сама *конструює* світ і робить його близьким, тобто немовби *своєю* власністю, своїм феноменом.

Пізнання предмета для Канта є *конструюванням* предмета споглядання; предмет, таким чином, є не початковим, а кінцевим пунктом пізнання у вигляді його мисленно повного образу. Цю гносеологічну настанову Гете і романтики сприйняли у Канта як естетичну. Адже якщо свідомість в акті мислення організує позірно хаотичну реальність і подає її у вигляді впорядкованого, ментально гармонійного образу, то й мистецтво, яке також є образом світу, що ми сприймаємо, точнісінько так само організовує «матерію

Пізнання
як конструю-
вання

¹ Ментальний (від mens, mentis (латин.) — розум).

Відтворення
реальності
у мистецтві

відчувань» у вигляді *художнього* образу. Реальність відтворюється в мистецтві не як безпосередньо дана (емпірична), а як уже *уявлена*, як феномен свідомості. Форма, за Кантом, наповнює змістом «матерію відчувань», а порушення хоча б однієї з умов цієї форми повертає реальність до первісної, непізнаваної, незрозумілої для споглядання, до «барокового хаосу». Форма постає як результат діяльності здорового глузду, що структурує хаос чуттєвих вражень, «матерію відчувань», надає їй системності.

Тепер зрозуміло, чому в німецькій естетиці на межі XVIII—XIX ст. панував справжній культ форми.

Культ форми

Поняття художньої форми (як і форми «гносеологічної») спирається на атрибути чуттєвого споглядання і категорії здорового глузду. Вони й виражають змістовність художнього твору: це вияв у просторі і часі, кількість та якість, модальність і відношення. Саме через ці атрибути і може бути виражена *краса*, оскільки її законодавцем, за Кантом, є саме сфера здорового глузду. За Кантом, краса — це естетичне переживання, афіційоване в нас «прекрасним предметом», оскільки предмет краси «конструюється» в нашій свідомості. Краса має, як ми бачимо, конкретний характер, вона піддається дискурсивному опису.

Краса

Піднесене

Наступною важливою естетичною категорією у Канта є *піднесене*, яке належить сфері ідей розуму. Піднесене виражало сприйняття, суб'єктивну оцінку тих явищ, які в емпіричній реальності перевищують фізичні чи духовні можливості індивіда. Якщо прекрасне виражало існування гармонії між кінчними предметами, між ними і кінчним (емпіричним) індивідом, то піднесене виражало стан внутрішньої

схвильованості, дисгармонійності, яке прагне *безкінечності*. Споглядання безмежного зоряного неба, розбурханого моря, величного гірського краєвиду, єгипетських пірамід викликає в нашій душі настрій внутрішньої схвильованості, який збуджує нашу уяву (фантазію) і спрямовує її в безкінечність. Ця схвильованість, невгамовне «томління духу», пояснюється тим, що переживання піднесеного, на відміну від переживання прекрасного, за Кантом, проходить *поза* просторово-часовою визначеністю і само по собі не може бути виражене дискурсивно. Але воно може повернути індивіда до стану внутрішньої гармонії, якщо знов зустрінеться з прекрасним, тобто буде відбите в конкретних просторово-часових та інших формах нової — *художньої* — образності. Не всі індивіди від природи схильні до піднесених переживань. Схильність індивіда до піднесеного — це потенційна здібність до *творчості*.

ПРИРОДА І КУЛЬТУРА У РОЗУМІННІ ҐЕТЕ

Ґете не прагнув розробити струнку естетичну систему. У його численних журнальних виступах на естетичні теми читач знаходить роздуми на загальні теми мистецтва і краси, спостереження театрального режисера, відгуки на прочитані книжки, узагальнення досвіду власної творчості, «афоризми і фрагменти»...

Найважливіші роботи належать до надзвичайно плідного періоду «веймарської класики». Це статті, надруковані наприкінці 1780-х рр. у журналі «Німецький Меркурій» («Зодчество», «Просте наслідування

природи, манера, стиль») і наприкінці 1790-х років у журналі «Пропілеї» («Вступ до «Пропілей», «Про «Лаокоона», «Про правду й вірогідність у мистецтві», «Колекціонер та його коло», «Ессей про живопис» Дідро»), статті першого десятиліття 1800-х років («Веймарський придворний театр», «Вінкельман та його час», «Епоха форсованих талантів», «Шекспір нескінченний»). До естетичних документів «веймарської класики» слід віднести листування Гете і Шиллера (1794—1805). Сутність естетики Гете висвітлюють його природознавчі роботи. Значним мемуарним твором і естетичним документом є «Італійська подорож» (видана 1816—1817, 1829 pp.), де поет осмислює щоденникові записи й листи італійського часу в світлі наступних майже тридцяти років, підводить певні естетичні підсумки.

Важливою пам'яткою пізньої естетики Гете є «Статті і примітки для кращого розуміння «Західно-східного дивану» (1819). В останнє десятиліття поет друкує в журналі «Про мистецтво і давнину» статті «Трагічні тетралогії греків», «Про пародію у стародавніх греків», «Примітка до «Поетики» Аристотеля» та ін.

У своїх естетичних поглядах великий поет виходив з ідеї універсального взаємозв'язку неорганічного й органічного життя, природи і культури. У світі природи кожний об'єкт не просто підкоряється загальним законам, а *виражає* собою ці закони. У сфері ж цивілізації стався розкол між природним буттям і суспільним існуванням людини. Загальні закони краси, моралі, розуму людина не знаходить у собі,

а змушена засвоювати як щось *чуже* і підкорятися їм як *зовнішньому* началу. За словами Гегеля, вчинки такої людини «завжди являють собою тільки часткове втілення окремого випадку, а зовсім не реалізацію його як певної загальності». У своїх поетичних творах Гете прагнув не так відображати емпіричну дійсність, як відтворювати образ «належної людини», що містила б «усю субстанційну повноту буття» (Гегель). Кожний персонаж Гете веймарських років містить високе завдання для людини.

Універсалізм естетичних шукань Гете відбився в його ідеї «прафеномена» (Urphänomen). Намагаючись знайти розгадку мистецтва грецьких класиків, яким вдалося «розвинути з людської постаті цілком закінчене коло божественних образів», Гете висловлює припущення, що греки «діяли *за тими самими* законами, яким підпорядкована й природа».

У поета виникає думка, що природа, створюючи нові форми, черпає з якогось *прафеномена*, з такої собі «прамонади», наділеної внутрішнім стремлінням до розвитку. При цьому природа не копіює себе, а прагне до *розмаїття*, одним із проявів якого є вся духовна сфера, людина і культура. Природа — колиска всього буття. Після смерті людина повертається до неї у вигляді безсмертної *ентелехії*. Але природа приймає лише те, що споріднене з нею. Отже, людина за час земного життя мусить виховати в собі відповідність високим і незмінним законам так, щоб у результаті являти собою найвищі закони. «Але не всі ми безсмертні в однаковій мірі, — вважав Гете. — Хто хоче стати у майбутньому великою ентелехією, мусить уже

«Прафеномен»

Гете
про природу
і людину

зараз бути нею». «Прафеномен» вгадується у кожній існуючій формі природи; «прафеноменальний» тип людини можна угледіти у великих героях грецьких міфів, у характерах реальних людей, що жили в Греції в період розквіту державності¹.

Уявлення
про розвиток
усього суцього

Теорія Гете про «прафеномен» звільняла розвиток від фатальної залежності кожного наступного етапу від попереднього. Гете уявляв розвиток не у вигляді довгої лінії, де один відрізок історії переходить в інший, а у вигляді пучка окремих безкінечних променів. Кожна людина — такий окремий промінь, що виходить із «прафеномена», «першообразу». Від неї самої залежить, чи реалізувати потенцію, закладену в ній природою, чи занедбати її. Це означало, що кожна людина, дбаючи про свою ентелехію, може почати її формування негайно, незважаючи на історичну спадковість. Гете писав: «Людина, завдяки тому, що поставлена на вершину природи, бачить у собі всю природу, тож мусить і в собі знов збудувати вершину».

Зв'язок ідеї
«прафеномена»
із культом
форми

Ідея «прафеномена» могла виникнути лише в умовах кантіанського культу форми. Природа невичерпна у розмаїтті форм. Кожна нова форма — це новий феномен, нове життя. Форма невід'ємна від змісту і від духу, пояснював Гете. Адже кінцевим прагненням природи є створення свідомості. У кожному природному явищі є частинка духовності. Правда, в неживій природі — це поки що «монада, що спить»; зате людина — це «монада, що прокинулася» (Лейбниц).

¹ Ф. Ніцше знаходив «належну людину» ще раніше — в добу Гомерового епосу; час полісної Греції він вважав уже періодом занепаду «субстанційно повного життя».

Шиллер прекрасно зрозумів напрям і благородний сенс пошуків Гете. «Ви шукаєте основу для пояснення індивіда, — писав він поетові під час його роботи над романом «Літа науки Вільгельма Мейстера». — Ви прагнете вивести генезу найскладнішої організації — людини — з елементів усієї світобудови... Ви нібито повторюєте акт творіння слідом за природою».

Шиллер
про Гете

Отже, Гете намагався осмислити світовідчуття, в основі якого лежала б духовна повнота і цілісність, притаманна хіба що самій природі. Зразок цього поет шукає, як і Шиллер, в античності, в середніх віках, у добі Відродження. Ці філософсько-естетичні шукання і склали сутність «веймарської класики», яку слід розглядати не як спробу реставрувати минуле, а як *повернення вперед*, до повноти людського існування, що може бути досягнуто свідомо, а не просто отримано з рук природи, як це сталося на світанку людської культури.

Осмислення
нового
світовідчуття

Між *природою* і *культурою*, на думку Гете, немає нездоланної прірви, як це здавалося Руссо; навпаки, вони тісно взаємопов'язані. Розвиток природи закономірно приводить до виникнення свідомості і культури. Цим положенням відкидалася класицистична теорія наслідування, що виходить не безпосередньо з природи, а з «вторинних» зразків, з ідеї «однолінійного» розвитку. 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 *ідеалізуючий* принцип зображення історичних процесів і персонажів.

Природа,
міф і культура

Стиль

Стиль, у розумінні Гете, відображає внутрішню сутність об'єкта, його *істину*; поет відрізняє стиль як вищу інстанцію від нижчої — *манери*, тобто достовірної передачі простих (емпіричних) явищ, до яких Гете відносив і *власні* переживання митця.

Істина предмета завжди виявляється *чуттєво* (через реалії емпіричного існування) і завжди — через *красу*, що для «веймарської класики» була невід'ємною від уявлення про *належну людину*, яка б втілювала внутрішню цілісність чуттєвого і духовного, єдність із зовнішнім світом — із суспільством, природою, Всесвітом.

Призначення
форми

Призначення форми — не підкреслювати зміст експресією, а *урівноважувати* його і цим 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 і т. ін.

Художнє
відтворення
продуктивних
сил природи

Гете не займався проблемою потойбічного, яке було для нього непродуктивним моментом буття, бо воно — *не суще*. Поет орієнтувався на художнє відтворення *продуктивних* сил природи, яка була для нього першою й останньою інстанцією. А звертаючись до цієї теми, він і у потойбічному знаходив «насіння життя», зародки майбутнього, як у знаменитій сцені з Матерями у «Фаусті-2».

У пошуках
нових
мистецьких
ідеалів

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*.

ХУДОЖНЯ ФОРМА В РОЗДУМАХ ҐЕТЕ

Важливе місце у статтях Ґете посідають питання жанрової природи мистецтва. Поета цікавила проблема розширення меж жанрів, синтезу родів мистецтва. В естетичних судженнях Ґете, ще починаючи зі штюрмерства, важливим поняттям була «багатоманітність» («повнота», багатство», «рясність»). Йому подобається, що в народних баладах, які видали А. фон Арнім і К. Брентано (1806) «ліричний, драматичний і епічний елементи настільки переплітаються, що з першого погляду ці пісні здаються загадкою»; але саме завдяки цьому змішанню тут «на маленькому просторі відтворено цілий світ». Саме такий жанровий принцип прагнув втілити Ґете у своїх власних баладах, працюючи над ними у 1797 р. Поет знаходить риси жанрового змішання навіть у «найдавнішій грецькій трагедії», де епос, лірика і драма «також взаємопов'язані і лише з часом відокремлюються». За спостереженням Ґете, «всі поетичні жанри тяжіють до драми, а всі образотворчі мистецтва — до живопису».

Як режисер Веймарського придворного театру, Ґете зовсім не проти того, щоб ставити «п'єси розмежованого характеру, якщо цього вимагають інтереси справжнього мистецтва». Проте... «Проте ми вважаємо вельми потрібними й такі речі, які нагадають глядачеві, що все на театральній сцені — гра, тож, щоб одержати від неї естетичну насолоду і моральну користь, треба над нею піднятися, а це аж ніяк не шкодить задоволенню». Ніби випереджаючи естетику Ф. Шлегеля і Шеллінга, він пише про переплетіння

Проблема розширення меж родів і жанрів мистецтва

Принцип змішаного стилю

Досвід Ґете-режисера

«гри й серйозності» як умови справжнього стилю. Отже, Гете віддає перевагу *змішаному* драматургічному жанру, а не суворо розмежованому.

Ідея синтезу
в «Пролозі
у театрі»
(«Фауст»)

Ця програма відображена у написаному наприкінці 1790-х років «Пролозі у театрі» «Фауста», де Ко-
мік (Lustige Person) висловлює *синтезуючу* точку
зору самого автора:

Отож зробіть нам п'єсу до пуття
І виведіть фантазію і волю,
Кохання й розум, пристрасть і чуття,
Та й дурості якусь там дайте ролю.
Хай кожен тут знаходить щось своє
І бачить те, що в нього в серці є.
Хай будуть здатні всі і до плачу й до сміху,
Шанують пориви, із блиску мають втіху¹.

Жанрові
канони
та відхилення
від них

Гете ніколи не прагнув зруйнувати усталену жан-
рову основу мистецтва, інакше довелось б забути
про генетичну належність поета до раціоналістич-
ного XVIII століття! Він час від часу нагадував, що
«однією з основних ознак занепаду мистецтва є змі-
шання різних його видів». Але його підхід був тон-
ший: митець не мусить будь-що втискувати жанри
в прокрустове ложе естетики, що проповідували
класицисти; проте при дотриманні жанрово-родової
домінанти автор міг «у деталях» відхилятися від
суворих вимог жанру. Мова у Гете йде не просто про
відповідність художньої форми змісту, а про більш
глибоку особливість мистецтва — про відповідність
«прафеноменальної форми» її «втіленому» образу.

¹ Гете. «Фауст». Цитуємо тут і далі в перекладі М. Лукаша.

У «Статтях і примітках до «Західно-східного дивану» Гете пише, що «підігнати» взаємно форму і зміст досвідченому майстрові нічого не варто, але цим порушується «внутрішня форма», іманентна самому матеріалу, об'єкту. Роздумуючи над народними баладами в збірнику Арніма і Брентано «Диворіг хлопчика», Гете готовий пробачити їх безіменному автору недоліки «у вигляді недосконалості мови, слабкої зовнішньої техніки і т. ін.», зате «він володіє найвищою, *внутрішньою* формою, а їй врешті-решт підпорядковується усе. Навіть у темній і каламутній стихії він творить часто не менш досконало, ніж потім у прозорій».

«Внутрішня
форма»

В уявленні Гете форма зовсім не обов'язково виражає чи підкреслює зміст; вона покликана естетично *урівноважувати* його. Так, у скульптурній групі «Ніоба» художньо досконала форма забезпечує «якнайповнішу підлеглість трагізму найвищим ідеям: гідності, величі, красі, стриманій поведінці», так що глядач не відчуває «жодного сліду жаху смерті». А при спогляданні групи «Лаокоон» досконалість форми «красою й лагідністю пом'якшує бурю страждання й пристрасті». Цей ефект досягається «симетрією й різноманітністю, спокоєм і рухом, контрастом і поступовими переходами, які то чуттєво, то духовно постають перед оглядачем». Естетичну привабливість давньогрецької трагедії не заперечує той факт, що її основу складають «нестерпні об'єкти»: «нестерпні сюжети, моторошні події». Секрет полягає у «пом'якшувальному принципі краси», «що робить усе стерпним, прекрасним і привабливим».

Естетичне
урівноваження
змісту
формою

Можна побачити, що розуміння урівноважуючого, «пом'якшувального» характеру форми у Гете пов'язане з кантівською естетикою прекрасного і піднесеного. «Вербалізувати» піднесене (в даному випадку жах смерті) може краса форми, яка, будучи явленою чуттєво, повертає наші *емпіричні* переживання страшного і потворного до високих, *ідеальних* переживань «гідності, величі...».

Роль
форми

Отже, форма має гармонізувати, урівноважувати, естетично примирювати жанрово строкатий зміст, покликана узгоджувати різноманітний сюжетний і стильовий матеріал, підносити емпіричне до ідеального, не дискредитуючи самої реальності. Ось як поет пише про це в «Фаусті» у «Пролозі на небі»:

Коли природа свій починок вічний,
Байдуже прядку крутячи, пряде,
І всіх створіннів гурт негармонічний
Різноголосяче гуде, —
Хто вносить лад усюди живодайний,
Вливає ритм у кожен рух і звук?
Хто всі ті голоси в хорал єднає зграйний,
В акордів голосних врочистий перегук? ...
Поет, людської сили прояв.

Розуміння
пропорційності

Ми бачимо, що поняття «порядку, ясності, симетрії, контрасту» набувають для Гете, на відміну від класицистів, особливого значення. Форма, зокрема пропорційність, надається об'єкту не ззовні, вона передає його внутрішню, розвинуту митцем до ідеалу сутність: «Мистецтво цілком може створити воістину пропорційну постать, і це буде зовсім не химера, але ідеал». Нехай це суперечить емпіричний

вірогідності, але це не буде порушенням органічної правди, бо митець при цьому виходить із можливостей істини внутрішньої, «прафеноменальної» форми, надаючи їй статус правди художньої. «Не тому існує гармонія, що нам її показує райдуга і призма, а самі ці явища гармонійні тому, що існує більш висока гармонія, законам якої вони й підвладні». Те, що не обов'язково досягає несвідома природа, проходячи у своєму розвитку крізь ланцюг випадковостей, може свідомо створити мистецтво.

Гете ставить питання і про вибір самих об'єктів для художнього відтворення. Поет спирається на розроблену Шиллером концепцію про безумовну самоцінність людської індивідуальності, яка має сама виступати фізичною умовою і духовним джерелом свого існування в усій його можливій повноті. Саме такий індивід є найдостойнішим об'єктом художнього втілення. Проте марно шукати його у сучасному суспільстві, де людина обумовлена зовнішніми причинами, а вчинки мають відбиток не особистої самобутності, а чужих її духу обставин. Сенса людського існування зводиться тут до обстоювання власної внутрішньої самоцінності всупереч зовнішнім обставинам, унаслідок якого людина лише розпорошує зміст своєї особистості. Тож найбільш придатні для мистецтва герої грецької міфології, адже в ній «дійові особи стоять на тому культурному рівні, де їхня діяльність залежить ще тільки від них самих, де діють не з моральних, політичних, механічних мотивів, але тільки з безумовно особистих. Міфи героїчних часів Греції в цьому сенсі особливо були сприятливими для поетів».

Принципи
міфотворчості

Проте і сам поет може стати міфотворцем, якщо він прагне художньо витворити особистість героя з глибинних, «прафеноменальних» передумов родового людського буття, хай би навіть самій природі й не дано було втілити ці приховані імпульси в конкретній реальності.

Суть
«веймарської
класики»

Таким чином, естетика «веймарської класики» зовсім не обмежує творчі пошуки поета обов'язковою необхідністю розробки самих лише давньогрецьких міфів чи використання давньогрецької поетичної техніки. Її обрії значно ширші. Недаремно романтики так багато взяли саме з естетики веймарської класики: примат природи, ідею міфу і поета-міфотворця, ідею формальнозмістової повноти, рясності і розмаїття, ідею жанрового синтезу, змішання гри й серйозності як основи нового стилю і багато іншого. Сам Гете найповніше реалізував свої естетичні настанови у «Фаусті», де однаково виявилися міфологізм і міфотворчість, що мають спільні витоки.

ГЕТЕ І ШЕЛЛІНГ

Поруч із Фрідріхом Шиллером, важливе місце у творчому житті, у формуванні філософського світосприйняття Гете належить філософу Фрідріху Вільгельму Йозефу фон Шеллінгу (1775—1854)¹.

Початок
спілкування

Творче спілкування Гете і Шеллінга почалося в 1798 р., коли Шеллінг надіслав поетові свої «Ідеї

¹ Важливий матеріал для розуміння відносин між Гете і Шеллінгом містить наукова біографія: *Гульга А. В. Шеллинг*. — 3-е изд., испр. — Москва: Сортаник, 1994.

до філософії природи». Після ознайомлення з книгою, назва якої нагадала йому головний трактат Гедера, і після особистої зустрічі з філософом, Гете занотував у щоденнику: «Для мене він стане потужним стимулом у роботі». У 1800 р., прочитавши наступну роботу Шеллінга, Гете відповів йому: «Я рідко відчуваю схильність до тієї чи іншої теорії, але до Вашої я, безсумнівно, відчув її». Про діалог «Бруно, або Про божественний і природний початок речей» (1802) Гете писав: «Те, що я розумію в ньому, або думаю, що зрозумів, — досконале і відповідає моїм найглибшим переконанням».

Гете про
Шеллінга

Листування Гете і Шиллера складає таке враження, що Шиллер іноді просто ревнував свого великого друга до Шеллінга і тому нерідко намагався підтримати Гете в його скептичному ставленні до певних ідей цього філософа. Причому робив він це своєрідно: схилив Гете до думки, що той сам, не гірше за усіх філософів, розуміється на тонкощах трансцендування і дедукування. Гете відповідав на такі сентенції стримано, він не хотів сперечатися ні з Шиллером, ні з Шеллінгом.

Гете, Шиллер
і Шеллінг

Шиллер стояв на позиціях кантіанства й обережно намагався прилучити Гете до кантіанства у своєму розумінні; а Шеллінг тяжів до вчення Спінози і, будучи вдвічі молодшим за Гете, взагалі не міг сподіватися на те, щоб якимось впливати на його філософські погляди. І все ж листування між ними свідчить, що Гете з більшим інтересом сприймав ідеї «пантеїста» Шеллінга, ніж кантіанця Шиллера. І це зачіпало самолюбство останнього.

Позиція
Гете

На користь Шеллінга слід сказати, що він не звертав уваги на протидію Шиллера. Лише одного разу він наважився підкреслити свої права на дружбу з великим поетом, коли, видавши пізніше лекції з міфології (1830 р.), звелів надрукувати їх у тому самому форматі і тим самим шрифтом, що й книгу листів Гете і Шиллера.

Вплив
філософії
Шеллінга
на творчість
Гете

Ідею становлення та ідею *тотожності*, сприйняті в плані філософії Шеллінга, можна вважати естетичною основою головного твору поета — «Фауста». У 2-й частині герой мандрує в історичному й міфічному часі, спостерігає появу нових світів зі світових вод, сходиться у земні надра до Матерів, щоб там знайти первісну сутність світу і возз'єднати її з сучасним. Це начебто етапи внутрішнього, духовного становлення Фауста. Фізичну єдність світу передає *природа*, естетичну, як учив Шеллінг, — закорінена в ній своїми витоками *міфологія*, духовну ж — *культура*, яка підносить природу і міф на вищий щабель і цим повертає людині втрачену колись органічну повноту її буття. Тема повернення людини до духовної повноти буття в гармонії з природою, що була вперше сформульована в трактатах Ф. Шиллера і розширена пізніше в філософії тотожності Шеллінга, поступово ставала для Гете основним предметом роздумів. Найбільш повно він втілював її у двох шедеврах останніх десятиліть — «Західно-східному дивані» і «Фаусті».

ПІЗНІЙ ҐЕТЕ

«ЗАХІДНО-СХІДНИЙ ДИВАН»

ПІДЖРА

Естетичне
осмислення
історико-
культурного
матеріалу

У середині 1810-х років Гете починає естетичне осмислення і поетичне засвоєння вельми різноманітного історико-культурного матеріалу, що поставав у його свідомості у нерозривній єдності. Це німецька архітектура і живопис пізнього середньовіччя, для ознайомлення з якими він здійснює подорож прирейнськими містами у 1814 та 1815 роках; мистецтво античності й італійського Відродження, свої погляди на яке він виклав у книзі «Італійська подорож» (1816—1817); нарешті, культура стародавнього і середньовічного Сходу, зокрема ірано-таджицька поезія, що знайшла своє відображення у поезіях збірки «Західно-східний диван» та в об'ємному естетичному документі «Статті і примітки для кращого розуміння «Західно-східного дивану» (1819). В ірано-таджицькій поезії Гете знаходить додаткове підтвердження ідеям «веймарської класики», які він розробляв на межі століть разом із Шиллером.

На початку 1816 р. Гете через газету повідомив читачам про роботу над новою збіркою поезій, про її склад і характер; а у 1819 р. «Західно-східний

диван»¹ вийшов друком. Книжка містила понад 200 віршів, більша частина з яких була написана ще у 1814—1815 рр. Сам поет пояснював завдання свого твору як поетичне наслідування середньовічного перського поета Гафіза; проте в коло читання Гете входили також твори Сааді, Джамі, Румі, Фірдоусі, азербайджанського поета Нізамі, арабська книга «Кабус», стародавні індійські поеми «Магабхарата» і «Рамаяна» та ін.

«Західно-східний диван»

Гете захопився східною темою не випадково. Ще в дитинстві і юності він цікавився історією і мистецтвом Сходу. На початку 1800-х років у Німеччині спостерігається посилений інтерес до східної культури, з'являється багато перекладів із фарсі і арабської мови. Виникає наукова школа сходознавства, в якій провідна роль належала видатному вченому і дипломату Й. Пургсталь-Гаммеру. Він видав кілька альманахів, що містили переклади творів східних поетів; саме там Гете й ознайомився зі східною поезією. А теоретичну працю вченого «Історія красних мистецтв Персії» Гете прочитав ще до її виходу друком у 1818 р. Як довідник фактичних матеріалів поет використовує книгу Г. фон Дітца «Старожитності Азії в галузі мистецтва, науки, звичаїв і моралі...» (1814 р.). Листування поета тих років показує, наскільки ретельною була його підготовча робота над вивченням перських поетичних текстів і життєвих реалій, наукових текстів, історичних джерел, навіть арабської каліграфії. Перед нами праця не тільки

Історія створення збірки

¹ Диван (перс. — запис, книга) — збірка поезій.

поета, а й ученого, що завершилася не лише віршами, а й ґрунтовними «Примітками і заувагами для кращого розуміння «Західно-східного дивану» — справжнім науковим дослідженням.

Інтерес
до східної
культури

Ґете цікавило також усе, що стосувалося вивчення східної культури в інших країнах. Зокрема, у 1811 р. міністр освіти Російської імперії граф С. С. Уваров ознайомив його з проектом «Азіатської академії» в Росії. Проект, як писав поет, «захопив мене в ті області, де я був схильний мандрувати уже чимало часу».

Наслідування
і стилізації
збірки Ґете

Нова збірка Ґете викликала низку орієнталістських наслідувань і стилізацій. До визначних здобутків німецької поезії слід віднести «Газелі» А. фон Платена (1821), «Східні троянди» Ф. Рюккерта (1822), вірші на індіанську і східну тему А. фон Шаміссо і Г. Гейне та ін.

Мотив
втечі

«Західно-східний диван» відкривався віршем під назвою «Гіджра» — «Втеча» (натяк на втечу Магомета в Медину в 622 р.). Це була нова, символічна втеча Ґете від веймарської сірої повсякденності — цього разу на Схід; проте існувала і реальна подорож Ґете — по містах уздовж Рейна, Майна і Неккара в літні місяці 1814 та 1815 рр.

Новий етап
творчості
поета

Поет вважав свою книгу новим етапом творчості; про це свідчило вже те, що він в ці роки упорядковував спогади про свою «першу втечу» — до Італії («Італійська подорож») і готував до видання зібрання творів у 20-ти томах (1815—1819).

Епоха «Західно-східного дивану» виявилася переломною і щодо іншого: він пережив захоплення

юною дружиною свого давнього знайомого, франкфуртського негоціанта й освіченого дилетанта фон Віллемера — Маріанною. Її ототожнюють із центральним жіночим образом збірки — Зулейкою. У червні 1816 р. помирає дружина поета Християна.

Маріанна
фон Віллемер

Сучасники тепло сприйняли нову збірку поета. «Не можна передати всієї чарівності цієї книжки, — писав Генріх Гейне. — Вона — це селям (привіт), який Захід посилає Сходу». Уже смертельно хворий Бетховен любив перечитувати вірші із «Західно-східного дивану».

Гейне
про збірку
Ґете

У ПОШУКАХ ПОВНОТИ ДУХОВНОГО І РЕАЛЬНОГО

У «Статтях і примітках для кращого розуміння «Західно-східного дивану» Ґете порушує важливу для «веймарської класики» проблему повноти індивідуального буття. Пробним каменем внутрішньої повноти людини є її творча здібність та ставлення до художньої творчості. У східного поета Ґете знаходить «наївність, безумовність та свободу» і готовий поставити Гафіза поруч із Гомером як наївним поетом. У поезії Сходу розкривається «ясна картина світу, іронія і нічим не скуте використання всіх обдарувань».

Проблема
повноти
індивідуального
буття

Людина на Сході не знає страшної внутрішньої розшарпаності європейця, їй притаманна єдність споглядання й мислення, конкретного діяння і насолоди. Ґете готовий навіть побачити в ній «належну

людину» німецької утопії, бо це «людина життя і світла, людина, що дихає свободою практичної діяльності, позбавлена естетичного чуття і позбавлена смаку (в європейському розумінні — Б. Ш.), їй досить реальної справи, насолоди, споглядання, — і досить того ж самого в поезії». У поезії Сходу закарбовано відчуття *сучасності*, яке переходить у чуття *вічного*, обминаючи *минуле* чи *майбутнє*, а тим більше суб'єктивну рефлексію про них.

Ставлення до краси і до поезії на Сході вельми далеке від сучасного європейського естетизму, який лише розслаблює волю і гальмує дію. «Естетична людина» не здатна до високого вчинку. Гете згадує долю біблійних іудеїв: ці люди, проживши багато століть в Єгипті — країні з витонченою культурою, «перестали бути пастушим племенем і навчилися землеробства, мистецтв і ремесла», і ось тепер «ця неотесана (колись) маса людей цілком придатна для примусової праці при зведенні колосальних споруд, при будівництві нових міст і фортець».

Людина на Сході надзвичайно чутлива, але не до витончених форм мистецтва, як у Європі, а до безпосередньої краси життя, байдуже, в яких формах вона виявляється: у розмаїтті природи, в жіночій вроді, в окремих предметах, в буденних явищах чи в мистецтві. Сприйняття поезії там — це не абстрактна рефлексія, а безпосередня насолода, тож на Сході віршами «треба насолоджуватися, треба злитися з ними в унісон». Краса сприймається там у безпосередньому, чуттєвому, цілісному спогляданні як суть природи й усього земного, як внутрішній закон. «Там

все — роздуми, вони перебігають між чуттєвим і надчуттєвим, вони не чинять вибору на користь чогось одного», тож світ не розділений різко на сфери емпіричного й абстрактного, буденного і прекрасного; відповідно поет і читач не протиставлені один одному. Колізія нерозуміння між автором і поетом, що так мучить європейського поета Нового часу, відсутня на Сході.

Єдність
поета і читача

Естетичне споглядання на Сході має особливий характер: воно «пробуджує в душі високоморальне почуття, що виростає з глибин нескаламученої, розвинutoї душі. При такій безмежній широті високо цінують увагу до подробиць, до деталей, гострий, любовний погляд, що намагається знайти щось незвичайне у найпростішому предметі». Сприйняття життя на Сході як краси по-своєму трансцендентне: всю багатоманітність життєво-естетичних вражень об'єднує чуття причетності людини до всеблагості і всемогутності Аллаха. Без цієї універсальної настанови світ на Сході перетворився б на бароковий хаос випадковостей, протиріч і сваволі. Але Гете в захваті від гармонії, що, на його погляд, панує на Сході.

Особливості
світосприймання
у східній поезії

Читання східних поетів спонукає Гете навіть до категоричного твердження, що «поезія, якщо розглядати її в чистоті й істинності — ... це не мистецтво, ... бо вона знаходить опертя на *природне* обдарування ... і назавжди залишається правдивим вираженням схвильованого *духу*, без мети, без завдань». Як це далеко від німецької сучасності! Адже ті поети творили «у сфері незайманій, простій», а сучасний поет «навпаки, живе й творить у світі

Поезія
як «вираження
схвильованого
духу»

освіченому, надосвіченому, переосвіченому, переплутаному».

Образ сходу
у Гете

Без сумнівів, перед нами надзвичайно привабливий, але надто вже ідеалізований образ середньовічного Сходу. Можна сказати, що Гете прагне подати його як «регулятивний принцип» (Шиллер) для європейської людини, для європейської культури і мистецтва. У цьому сенсі важко переоцінити духовно-утворюючу силу цього образу в збірці.

ХУДОЖНІЙ СВІТ «ЗАХІДНО-СХІДНОГО ДИВАНУ»

Єдність
зовнішнього
і внутрішнього

Художній світ «Західно-східного дивану» — це насамперед світ *загального*. Людина радісно помічає у кожному явищі вияв загальних законів буття і з радістю сприймає їх. Її внутрішній світ невіддільний від зовнішнього, душа поета не суперечить світовій душі. Серце людини із глибокою втіхою збирає, як у скарбничку, всі враження світу, всі крихти земної мудрості, закони, що всім керують, і так через причетність до світу відбувається його пізнання і самопізнання індивіда.

Світ
як гра

Світ має відкритий характер, він однозначний, яскраво чуттєвий і предметний. Але він також різноманітний, строкатий і щедрий. Його єдина таємниця — несподіваність, раптовість виявів незмінно діючих законів. Він наче грається з людиною, але й людина охоче вступає в цю гру, відчуваючи при цьому одну надійну опору. Усе, що сприймається

почуттями індивіда, пише Гете, розглядається «як маскарад, де грайливо і примхливо ховається від нього вище, духовне життя, приманюючи його, закликаючи у вищі, найшляхетніші сфери». В Аллаха багато імен, він виявляє себе в кожному явищі, але скрізь — це *одне* начало. Гете писав, що у поета «звичайне життя, *ідеально* перетворене, дає ... крила, щоб летіти вгору, досягаючи Найвищого».

Поет на Сході — це співець (Sänger) або пророк. Його пісня миттєво знаходить відгук у серцях, а мудрість сприймається одразу. Відсутнє нерозуміння між публікою і поетом, як не існує самої публіки, а є народ, готовий слухати, дивуватися і чаруватися і завжди — розуміти загальне. Адже саме життя поетичне, спілкування містить у собі поезію, зацікавленість світом — це цікавість до поезії, що ховається в кожному предметі. Поетична творчість не вимагає від поета вивчення книжкової культури, а сприйняття поезії не потребує освіченості. Гафіз вивчив увесь Коран і знав його напам'ять; тим самим він уже осягнув світ загального і прийняв його в себе без рефлексій та сумнівів, що ятрать душу. Виражаючи себе, поет виражає світ загального поза своєю суб'єктивністю. Йому невідомий той «жар душі», що мучить європейського поета і ставить стіну між ним і світом. Тут інакше: «Жар душі згашу в ріці, / Хай лиш пісня зріє»¹ (Löschst ich so der Seele Brand, / Lied es wird erschallen). Поетові чужа рефлексія, яка пропустила б світ через *Я*, переломлювала через особисте.

Поет
і народ

¹ Переклад П. Тимочка.

Безпосереднє
відтворення
світу

Тут вільна від примхливої суб'єктивності душа осягає неможливе, а чиста рука поета, що довірливо прийняв світ таким, яким він є, здатна дати форму навіть воді. Квіти рефлексії, такі вишукані в європейській поезії, які всьому звичайному надають гострого присмаку незвичайності, — тут сприйняли б просто як зів'ялі квіти:

Важить багато мистецтво складне — себе зберігати;
Та набагато складніш зовсім інше — від себе тікати.

(Переклад Л. Шалагінової.)

Поезія —
жива дійсність

«Не все, що каже поет, він має сам думати, сам пережити», пояснює Гете, розуміючи під словом *сам* не особистий досвід, а «жар душі», намагання все пропустити через гіпертрофоване власне *Я*. Навпаки, поет нічого не додає особистого в цей світ, окрім того, що викликає його власні переживання. Теми віршів Гафіза — це жива дійсність, осягнута дотепним чи закоханим поетом, його злиною зі світом душею. До цього поета добре пасують слова, сказані Гегелем про ліричну поезію: «Тут людина у своїй суб'єктивній задушевності *сама* стає мистецьким твором».

Сила
кохання

Кохання має загальний характер. Йому підлягає все живе і неживе: навіть порошок на порозі будинку красуні стає плодоносним («Всюдисуще життя»). Для поета природа — образ його коханої («Безмежжя форм умієш ти придбати...»). Звідси закоханість у все земне, у все, що виявляється у чуттєвому, реальному. Це те саме безкінечне замилювання земним, пригаманне усім стародавнім поетам і таке характерне для Гомера.

ПОЕТИКА «ДИВАНУ»

«Західно-східний диван» містить 12 книг — «наме»: «Книга співця», «Книга Гафіза», «Книга кохання», «Книга роздумів», «Книга незадоволення», «Книга висловлювань», «Книга Тимура», «Книга Зулейки», в яку включено вірші, написані Маріаною, «Книга виночерпія», «Книга притч», «Книга парса», «Книга раю». Складається враження, що поет навмисне уникає традиційних для європейської поезії тематичних груп і жанрів і розробляє нові або «освіжає» забуті в Європі жанри: звернення і послання, напис, афоризм і філософську сентенцію, полемічний випад-тенсону, панегірик, притчу, жарт... Поет часто вдається до алюзій, які вимагають від читача високої ерудиції. Гете пояснював, що ідея кожного окремого вірша стане зрозумілою лише в тісному взаємозв'язку з іншими. Звідси — атмосфера недовомовленості, фрагментарності, «натяку». Поет наче вплітає в загальний килим численні нитки, які лише на відстані утворюють примхливий візерунок. Проте не все тут повністю відповідає східним канонам. Зокрема Гете не відтворював формальних особливостей фарсійської поезії.

Структура
збірки

Жанрова
своєрідність

Читач «Дивану» поступово переймається світобаченням його автора, який глибоко проник у спосіб думок східного поета. Це поет винахідливий і несподіваний, але в цьому образі відбивається розмаїття і непередбачуваність самого світу. Він здатний «легко поєднувати найбільш віддалені речі», виявляючи при цьому притаманний Сходу «дотеп» (Witz); у нього

Автор
«Дивану»

«любо переплітаються жартівливе і серйозне». Гете знаходить у персів притаманну грецьким класикам форму, що все *врівноважує і гармонізує*: «Світлий погляд і свідомість — це чудові дари, якими поет завдячує Творцеві: свідомість, щоб не мати страху перед страшним (Furchtbare), а світлий погляд (Heiterkeit) — щоб усе вміти подати доброзичливо (erfreulich)».

Поетичні
формули

Східна поезія широко користується готовими поетичними формулами, деякі з яких застосовує Гете. Це образ свічки, що тане, як мліє від любові ніжне серце; це коси-аркани, якими красуня обплутала коханого; це мотив дзеркала — взаємного кохання; мотив коштовностей, гра яких нагадує поетові переживи настрою його коханої; віяло як символ загадковості коханої; мотив полум'я свічки і метелика як символ нестримної і фатальної пристрасті...

«Полярність»
світу

Гете з радістю впізнає у східному світобаченні закон *полярності*, близький його власному світовідчуттю. Полярність антиномічна, проте вона складає єдність, а не розбиває її навпіл. У полярності виражається закон світу. Цей світ ритмічний:

Im Atemholen sind zweierlei Gnaden:
Die Luft einziehen, sich ihrer entladen.
Jenes bedrängt, dieses erfrischt.
So wunderbar ist das Leben gemischt.
Du danke Gott, wenn er dich presst,
Und dank ihm, wenn er dich wieder entlässt.

Ми в подиху подвійне благо маєм —
Вдихаємо повітря й видихаєм,
І кожен легкість відчува,
Коли збагне оці дива.

В біді скажи, що Бог ласкав,
Бо він тобі це благо дав.

(Переклад П. Тимочка.)

Цей світ доброзичливий: «за столом у Господа сидять друг і ворог» (Welch eine bunte Gemeinde! / An Gottes Tisch sitzen Freund' und Feinde). Але Схід і Захід також створені Господом і «більше нероздільні» в цьому світі (Orient und Okzident / Sind nicht mehr zu trennen). Пояснюючи задум «Дивану», Гете акцентував ідею полярності: «Мій намір полягає у тому, щоб із почуттями радості зв'язати Захід і Схід, минуле і сучасне, перське з німецьким і досягнути звичаї і спосіб мислення в їх взаємозв'язку, зрозуміти одне за допомогою іншого».

Цей світ єдиний у живому і неживому, у високому і буденному. Тисячі форм природи нагадують поетові Аллаха, та він бачить у них і свою кохану («Безмежжя форм умієш ти придбати...»). «Дух і матерія, душа і тіло, думка і простір ... воля і рух були, є і будуть необхідними подвійними вимірами Всесвіту», — писав Гете.

Схід
і Захід

Ідея єдності
світу

«БЛАЖЕННА ТУГА»

Одна з найкращих поезій збірки — «Блаженна туга». У рукописі вміщений вірш Гафіза, що надихнув Гете: «Немов свічка палає моя душа полум'ям любові. Я жертвую своїм тілом із легкою душею. І поки ти не згориш у своєму бажанні, немов малий метелик, доти ніколи не знайдеш для себе порятунку

Джерело
натхнення

від нещасливого кохання... Адже алхімік любові зможе перетворити на золото і нікчемний порошок, і навіть свинець. О Гафізе, хіба знає юрба справжню вартість перлини? Пропонуй коштовності тільки посвяченим».

Притча
Сааді

Перська поезія дає цілу низку варіацій основних мотивів, що складають зміст вірша Ґете. Так, у чернетках Ґете ми знаходимо переписану з «Бустана» Сааді притчу про метелика, що гине, закоханий у полум'я свічки. В інших віршах «Бустана» він з'являється в різноманітних варіаціях: «Чи не найкраще згоріти метелику у полум'ї, / Ніж вмерти в порожнечі і мороці?». У Джамі цей мотив розробляється у загальному плані: «Любов жадібно вимагає самовідданості і віри, / Інакше який був би сенс у смерті метелика в полум'ї?». У Сааді ми знаходимо мотив юрби і мудреця, яким Ґете відкриває свій вірш:

Хай ллється дощ з очей твоїх,
А в погляді — гроза печалі.
Ти уникай шукать розраду
Із дурнем; звірся мудрецю.

(Переклад Б. Шалагінова.)

Мотив смерті
і відродження

У Сааді ми знаходимо мотив, що став визначальним для всього вірша Ґете. Це мотив смерті і відродження:

Она добра и благиости полна,
Пусть хоть на казнь меня пошлет она!
Мечта о ней меня в ночи *сжигает*,
А утром снова к жизни *возрождает*.
Пусть у ее порога я умру,
Но жив, как прежде, встану поутру.

(Переклад В. Державіна.)

Увесь вірш Гете постає як логічний розвиток центральної думки, що звучить в останній строфі: «Вмири, щоб вічно жити».¹ Вірш, власне, й написаний як поетична аргументація цієї філософської сентенції, яку легко уявити поза віршем, у самостійному вигляді. Відомо, як полюбляв Гете втілювати свої думки і спостереження в чітку, карбовану форму: «Найпрекрасніша з метампсихоз — бачити, як ти знов з'являєшся в іншому»; «Звуки вмирають, гармонія залишається».

Головна ідея
вірша

Здається, тут ми знаходимо суто просвітницький підхід до мистецтва слова — раціональний і логізуючий. Краса художнього твору виявляється насамперед у його ідеях. Поетичний стиль цього вірша та інших у «Дивані» тяжіє до раціональної точності, недвозначності понять. Метафори мають не абстрактно-асоціативний зміст, а пов'язані зі світом конкретних явищ, предметів, ясних зорово-дотичних вражень. Опорні слова «Блаженної туги» — це іменники, наділені конкретним смислом: мудрець, натовп, життя, смерть, свіжість, п'ятьма, ночі кохання, світло, свічка, політ, метелик, горіння... (Weise, Menge, das Lebend'ge, Flammentod, Kühlung, Finsternis, Liebesnächte, Kerze, Licht, geflogen, Schmetterling, verbrant). Гете переніс їх сюди зі східної поезії, не змінюючи їхнього первісного значення. Привертає увагу те, що і вірші, і коментарі до них у «Статтях і примітках...» написані фактично однією мовою чітких і строго визначених понять. Самодостатній смисл

Самодостатність
поетичного
слова

¹ Переклад П. Тимочка.

слова, незалежний від контексту, — ось особливість поетичної мови «Дивану».

Імпровіза-
ційність

Проте «Блаженна туга» — це не заримований афоризм чи морально-філософський трактат. Тут ми знаходимо дещо, що робить естетично самоцінним і привабливим сам поетичний розвиток думки і форми. Це передусім риси певної імпровізаційності, вільної гри асоціацій, примхливе чергування об'єктивного і суб'єктивного планів, що відбилося в займенникових зв'язках «Я», «Ти» і «Воно».

Суб'єктивне
і об'єктивне
у вірші

У першій строфі домінує авторське «Я»: звертаючись до читача, поет збирається передати істину, що розкрилася перед ним. Проте в наступних строфах істина постає вже як досвід переживання самого читача, і тут виникає відповідно займенник «Ти». «Я» модулює в «Ти». І ось у 4-й строфі поет вводить притчу про метелика, що закоханий у свічку і згорає в її полум'ї. Так суб'єктивне начало, особистий досвід автора — читача («Я» — «Ти») ще раз модулює в певне об'єктивне «Воно». Окреме, «партикулярне», суб'єктивне інтегрується у загальне, законмірне, об'єктивне.

Така складна комбінація об'єктивного і суб'єктивного планів взагалі не притаманна поезії XVIII ст., яка мала принципово монологічний характер, якщо під монологічністю розуміти прагнення чітко розрізнати суб'єкт висловлювання і не змішувати точки зору, що висловлюються. Пізній Гете, як бачимо, шукав нові форми художньої виразності.

У «Дивані» ми знайдемо чимало випадків подібної естетичної гри. Це, зокрема, вірші «Таємне»

(з «Книги кохання») й особливо — «Феномен» (із «Феномен»
«Книги співця»), де чергування «Я» і «Ти» має під-
креслювати тотожність об'єкта і суб'єкта висловлю-
вання:

В завісу дощову
Б'є світло Феба
І райдугу нову
Спускає з неба.
У млі я бачу круг:
Небесне майво
Сплітає з білих смуг
Чудесне сяйво.
Та старість не страшна —
Облиш зітхання!
Не зрадить сивизна
Твоє кохання.

(Переклад П. Тимочка.)

Імпровізаційність вірша ілюструє використання трьох варіантів хореїчного розміру. Серед інших особливостей можна відзначити жанрову різноманітність. Перед нами монолог, що містить, разом із ліричною медитацією, подієво-оповідний елемент (при-
тча про метелика), але поданий не у вигляді повної розповіді, а лише самої алюзії. І нарешті, це морально-філософська сентенційність.

Поетика
твору

Привертає увагу й риторичність стилю. Традиція риторичності виявлялася у східній поезії через використання постійного ряду поетичних кліше. Гете писав навіть про спричинену цим певну монотонність у поезії персів. На його думку, різноманітні усталені образи є для персів приблизно тим самим,

Риторичність

що для греків образи їхньої міфології, «що й Аполлон і Дафна для європейця». Риторичність у «Дивані» відбилася й у створенні поетичної любовної біографії, відмінної від реальної біографії Гете. Свою вигадану любовну біографію творили Горацій, Проперцій і Овідій, Данте, Петрарка і Боккаччо, Ронсар і Шекспір... За задумом поета, головних героїв збірки — закоханих Гатема і Зулейку — слід отожднювати із самим Гете і Маріанною фон Віллемер. Поет вважав, що подібний поетичний «маскарад» не накладав на нього, як реальну людину, ніяких справжніх зобов'язань: «Поет не обов'язково мусить думати чи робити те, що він про себе розповідає, особливо, якщо в літньому віці потрапляє в дивну ситуацію, демонструючи риторичне перевтілення і представляючи те, що до смаку його сучасникам».

Як бачимо, тут далеко не все укладається в рамки просвітницької поетики з її настановою на чисто раціональне зображення образу. Гете усвідомлював свою гру з читачем, певну «зашифрованість», «езотеричність» вірша. Відомі слова Гете в бесіді з Г. Ф. Крейцером про стиль подібних віршів: «Для звичайних людей досить прямого смислу, а для втаємничених вищий сенс прихований у таємних символах». «Я роблю висновок, — писав він у листі, — що було б краще написати щось зовсім незрозуміле, аби лише друзі і близькі могли з повною підставою відкрити в написаному справжній смисл».

Узявши участь у своєрідному змаганні зі східними поетами, Гете не міг не втілити у своїх віршах

важливої для східної поезії настанови на прихований, містичний зміст. Ідеї східного містицизму — суфізму — Гете сприйняв із книги Й. фон Пургсталля-Гаммера. Образ закоханого у полум'я свічки метелика належить до одного з найулюбленіших суфістських образів. Він передає здобуття найвищої насолоди, найвищої радості пізнання ціною відмови від власної (емпіричної) індивідуальності. Вірш «Блаженна туга» побудований за принципом своєрідної ієрархічної стадіальності відповідно до вчення суфістів. Після короткого вступу, з якого стає зрозумілим, що йтиметься про приховану, суфістську мудрість, поет починає з природи як із першого, емпіричного ступеня осягнення істини («шаріат»). Далі людину охоплює «незрозуміле почуття» (*fremde Fühlung*), поривання до переживання вищого гатунку, що відповідає другому ступеню («тарикат»):

...І прокинулось бажання
Й поривання незбориме
До найвищого єднання.

(Переклад П. Тимочка.)

І ось індивід відчуває стан найвищої одержимості, екстазу, що спонукає його знехтувати обачністю та почуттям самозбереження; це відповідає третьому ступеню («хакікат»). Екстаз («хал») зображується в суфістській поезії насамперед як любовний шал або сп'яніння вином. Нарешті, перед нами екстатичне самознищення — смерть у полум'ї свічки, що має привести до відродження душі, але уже в іншому

Шлях
до відродження
душі

вияві: це справжнє існування, коли розкривається вища, містична таїна світу, непідвладна мові і звичайним поняттям (четвертий ступінь — «маарифат»). У цьому плані й слід розуміти головну формулу «Вмри, щоб стати» (*Stirb und werde*¹). Людина вмирає для буденного, емпіричного, щоб віднайти себе у сфері сутнісного, ідеального. Прагматичний «натовп» ніколи не зрозуміє і лише посміється над високим ідеальним прагненням індивіда до власного становлення через самозречення, до віднайдення нового, високого сенсу життя через звільнення від тягаря буденного, емпіричного. Та без цього нового смислу людина — лише «похмурий прибулець» (*ein trüber Gast*), що заблукав у темряві життя («auf der dunklen Erde»).

На нашу думку, поет не прагнув до самого лише риторичного відтворення «суфістського» підтексту знаменитого поетичного образу; цей образ відповідав його власним філософсько-естетичним уявленням у плані кантіанської філософії. Кантіанський «розум», на відміну від емпіричного «здорового глузду», неосяжний; він виражає фундаментальну властивість мислення, а отже, і самої людської екзистенції. Він розкриває безмежні обшири реального світу і надає існуванню людини нескінченної змістовності і творчого сенсу. Цю істину осягнув і реалізував у своєму житті й у філософії Григорій Сковорода, що не дав буденному світові «спіймати себе».

¹ Werden, das Werden (нім.) — філософські терміни «становитися», «становлення».

Відмовившись від ницого, випадкового у світі, людина не втрачає світ, але здобуває його в новому, вищому вияві:

Та якщо ти там щасливий,
Де я світ геть відкидаю,
Щоб наблизить світ до себе, —
Там надійний наш притулок.

(Переклад Л. Шалагінової.)

З ІСТОРІЇ НАПИСАННЯ ТВОРУ

Шпенглер
про Фауста

«Фауст» — найвизначніший твір Гете, яким він збагатив скарбницю світової культури. Німецький філософ початку ХХ ст. Освальд Шпенглер побачив у Фаусті символ європейської людини і назвав нову європейську культуру «фаустіанською», виділивши в ній такі характерні риси, як прагнення індивіда до самостійного вибору життєвої позиції, до активного осмислення життєвого шляху, до готовності відповідати за свої вчинки.

Історія написання «Фауста» ретельно досліджена гетезнавцями¹. У ній прийнято виділяти чотири основні періоди.

Етапи роботи
над твором

1) 1773—1775 рр. Написаний у ці роки текст не призначався самим Гете для друку. Він зберігся випадково і був названий ученими «Прафауст» («Urfaust»).

¹ Див.: *Minor J. Goethes Faust: Entstehungsgeschichte und Erklärung: in 2 Bänden.* — Stuttgart, 1901; *Аникст А. А. Гете и Фауст: От замысла к свершению.* — Москва: Книга, 1983; *Hartmann H. Faustgestalt. Faustsage. Faustdichtung.* — Berlin, 1985; *Hendel G. Von der deutschen Volkssage zu Goethes «Faust».* — Weimar, 1987 та ін.

2) 1788—1790 pp. Підготовлений у ці роки текст сам Ґете надрукував у 1790 p. під назвою «Фауст. Фрагмент» («Faust. Ein Fragment»).

3) 1797—1808 pp. У 1800 p. Ґете пише як окремий епізод «Фауста» твір «Гелена» («Helene»), проте залишає його ненадрукованим. У 1808 p. виходить друком увесь «Фауст-1».

4) 1825—1831 pp. У 1828 p. Ґете друкує «Гелену». У 1831 p. закінчено другу частину (вона була надрукована 1832 p. уже після смерті поета). Твір отримав назву «Фауст. Трагедія» («Faust. Eine Tragedie»), тексту надано остаточного вигляду. Віднині до нього входять: «Присвята» («Zueignung»), «Пролог у театрі» («Vorspiel auf dem Theater»), «Пролог на небі» («Prolog im Himmel»), «Перша частина трагедії» («Der Tragedie Erster Teil»), «Друга частина трагедії в п'яти актах» («Der Tragödie Zweiter Teil in fünf Akten»).

Хоча твір написаний у драматичній формі, а його поетика орієнтована на різноманітні форми видовищності й звукопису, постановка «Фауста» в театрі досі залишається справою непростою, хоча б з огляду на значний обсяг цілого. Сам Ґете протягом двох сезонів із 1810 по 1812 pp. ставив у Веймарському театрі 1-шу частину «Фауста», розділену на 5 дій за таким планом¹:

I дія (3 сцени): Присвята; «Пролог у театрі»; «Пролог на небі».

II дія (8 сцен): Ніч. Фауст; Фауст. Дух землі; Фауст. Вагнер; Фауст. Хор; Перед міською брамою;

План
театральної
вистави

¹ Goethe J. W. Faust: Urfaust. Faust I und Faust II. Paralipomena. Goethe über «Faust». — Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1973. — S. 574—580.

Фауст. Вагнер. Пудель; Кабінет Фауста. Духи перед дверима; Фауст прокидається (позначка: «Музика»).

III дія (9 сцен): Фауст, пізніше — Мефістофель; Мефістофель; Мефістофель і учень; Мефістофель і Фауст; На сільській вулиці (біля розп'яття; позначка: «Музика»); Авербахів шинок; Відьмина кухня; На вулиці (знайомство з Гретхен); Кімната Маргарити («Вечір»).

IV дія (10 сцен): На прогулянці. Фауст. Мефістофель; Кімната Марти («У сусіднім домі»); Прогулянка («Сад» і, очевидно, «Альтанка»); Ліс і печера; Кімната Гретхен (Гретхен за прядкою. Рукою Гете вписано: «Комбінація» — «Kombination»); Маргарита. Фауст («Сад Марти» з розмовою про Бога; позначка: «Музика»); Вулиця. Валентин («Ніч»); Фауст. Мефістофель; Народ; Собор; Злий дух (позначка: «Музика»).

V дія (3 сцени): Гориста місцевість; Блоксберг («Вальпуржина ніч»); В'язниця.

Як можна помітити, сюди не увійшли окремі сцени із надрукованої 1808 р. 1-ї частини.

«Фауст»
у музиці

Існували й інші плани театральної постановки повного тексту «Фауста». Очевидно, правильніше вважати, що цей твір написаний, насамперед, для читання, і що вся багатозначна просторово-часова стихія в ньому звернена до *уяви* читача. Цей елемент добре відчули композитори. Існує доволі багато вагомих музичних творів на сюжет «Фауста» Гете, серед них опери Ш. Гуно, А. Бойто та інших, ораторія Г. Берліоза, увертюри й симфонії Р. Вагнера, Ф. Ліста і Г. Малера (№ 8, Мі бемоль мажор), фортепіанна соната С. Рахманінова (№ 1, ре мінор)...

Загалом твір Гете відповідав прагненням тієї доби розробити на драматичній основі новий синтетичний жанр мистецтва, що охоплював би яскраву театральну видовищність, музику, міфологізм і символічну глибину, значний інтелектуальний зміст, поєднання трагічного і комічного начал, риси загальнозначущості відповідно до головних духовних орієнтирів національного життя. Естетика на межі століть в особі Ф. В. Й. фон Шеллінга, Ф. Шлегеля та інших дуже серйозно займалася цим питанням. Так, Шеллінг бачив зразок такої загальнозначущості і художньої багатогранності в поемах Гомера, в давньогрецьких трагедіях, а також в європейській культурі — в «Божественній комедії» Данте. Він назвав «Фауста» Гете, з яким ознайомився як із «Фрагментом», «Божественною комедією» нового часу.

Новий
синтетичний
жанр

Російський поет-символіст Вячеслав Іванов (1866—1949) сприйняв «Фауста» Гете як початок естетичного «теургізму», естафету якого, на його думку, належало підхопити російським символістам. Якщо Гомерові поеми, грецькі трагедії, твори Данте, Рабле, Шекспіра, Сервантеса *несвідомо* відбивали стихію народного життя в його внутрішній єдності (якої бракувало новітньому часу), то Гете написав твір, призначення якого полягало саме у тому, щоб висвітлити у свідомості народу і сформувати головні орієнтири національно-культурного буття, по суті, сформувати нову національну спільність — шляхом подолання роздвоєності природи і культури, свободи і необхідності, індивідуальної і суспільної свідомості, естетичного й емпіричного світосприйняття.

В. Іванов
про «Фауста»

По суті, цій меті були присвячені творчі завдання і творця міфологічної музичної драми Ріхарда Вагнера (1813—1883); подібного мріяв досягнути у своїй нездійсненій до кінця «Містерії» російський композитор Олександр Скребін (1872—1915); ці завдання були близькі також філософським шуканням творця образу «надлюдини» Фрідріха Ніцше (1844—1900). Усі вони, як німецькі романтики, як Гете і Шиллер, сприймали зuboжіння духовного життя нації як трагедію культури.

Універсальний
творчий
задум

Таким чином, «Фауст» належить до творів з універсальним духовно-творчим завданням. Гете був далекий від плаского утопізму; до нього повністю можна застосувати слова Й. Г. Фіхте: «Ніхто більше за філософа не є далі від ілюзії, ніби доба просунеться вперед вельми помітно саме завдяки його старанням». Проте він домігся того, що його «Фауст» утілює нове світовідчуття, яке сам поет виплекав у собі і цим естетично утвердив у дійсності. Осягаючи цей твір, читач має можливість пройнятися світовідчуттям Гете і досягти тих найвищих духовних сфер особистості, про які мріяли «веймарські класики», «єнські романтики», Вагнер, Ніцше, російські символісти.

Еволюція
митця

Очевидно, під час роботи над початковим варіантом Гете ще не відчував усієї складності свого задуму. Це усвідомлення прийшло значно пізніше, воно було сформоване добою Канта—Гете і саме сформувало добу. Гете виріс разом зі своїм твором. Працюючи над «Фаустом», він працював над створенням своєї особистості і своєї епохи. Публікуючи «Фауст-1» у 1808 р., Гете вже уявляв у загальних рисах концепцію

усього твору. Вельми складне завдання полягало у тому, щоб інтегрувати у задуману цілісність уже готову 1-шу частину, написану свого часу з іншими поетичними намірами. Не можна сказати, що це завдання було розв'язане поетом естетично бездоганно. Ми можемо говорити швидше про єдність художнього завдання, ніж про досягнуту єдність її виконання. «Фауст-1» і «Фауст-2» не складають органічної цілісності, зокрема у стильовому плані. Перша частина відзначається «романтичністю», а друга — жанрово-вільним, феєричним, ліричним характером.

Художнє
завдання
і його
реалізація
у «Фаусті-1»
і «Фаусті-2»

ВСТУПНІ РОЗДІЛИ

Розглянемо окремі розділи «Фауста» в їхній послідовності.

Після «Присвяти», в якій Гете подумки звертається до ранніх років роботи над задумом, до штюрмерського кола друзів, що були першими слухачами ще розрізнених уривків, він уміщує «Пролог у театрі». Цей пролог відбиває цілком сформований естетичний задум цілого і може розглядатися як своєрідний естетичний документ. У пролозі відбилася народна ярмаркова традиція «закликання». Ляльковод або директор театру запрошували публіку, на різні голоси вихваляли свою п'єсу, принагідно розповідаючи, що в ній можна буде побачити. Ці зазивання мали нерідко вельми строкатий характер — таким великим було бажання догодити смакам найрізноманітнішої публіки. Уже наводилися як приклади афіші в Бремені і у Франкфурті.

«Пролог
у театрі»

Поет і комік, хоч і обстоюють протилежні точки зору, все ж спільно формулюють естетику складного синтетичного твору, в якому серйозні думки поєднуються з комедійним фарсом. Поет: «Веди мене в небесний світ таємний, / Де радощі поетові цвітуть. / Лиш там любов і дружба нас чекають, / Божественні чуття в серцях плекають». Комік: «Отож зробіть нам п'єсу до пуття / І виведіть фантазію і волю, / Кохання й розум, пристрасть і чуття, / Та й дурості якусь там дайте ролю». Дійсно, в остаточному вигляді твір містив багато фантастики і комізму, зокрема доопрацювання «Прафауста» йшло по лінії посилення комічних епізодів і комічних рис Мефістофеля. Висловлені погляди остаточно синтезує Комік, репрезентуючи позицію самого Гете: «Хай кожен тут знаходить щось своє / І бачить те, що в нього в серці є. / Хай будуть здатні всі і до плачу й до сміху, / Шанують пориви, із блиску мають втіху». У результаті перемагає зовсім не комік, гору бере нова естетика форми, що має гармонізувати, урівноважувати, естетично вибудувати жанрово строкатий зміст. Вона покликана узгоджувати різномірний сюжетний і стильовий матеріал, позначений у творі рисами середньовічної й античної поетики, класицизму і бароко, фантастичного гротеску і дифірамбічної піднесеності. Гете плекає намір відтворити у «Фаусті» ту соковиту й різномірну повноту життєвого розмаїття, *містеріальну* повноту, притаманну народному першоджерелу:

Коли природа свій починає вічний,
Байдуже прядку крутячи, пряде,
І всіх створіннів гурт негармонічний
Різноголосяче гуде, —

Хто вносить лад усюди живодайний,
Вливає ритм у кожен рух і звук?
Хто всі ті голоси в хорал єднає зграйний,
В акордів голосних врочистий перегук? <...> —
Поет, людської сили прояв.

Далі йде «Пролог на небі». У бароковому театрі XVII і XVIII ст. існував звичай відкривати виставу на міфологічну чи біблійну тему прологом, в якому з'являлися найвищі божества, у владі яких долі людей — персонажів вистави. Після цього учасники прологу в подіях здебільшого уже не брали участі. Проте глядачеві було зрозуміло, в чийх руках знаходяться усі нитки подій. Так, в опері К. Монтеверді «Повернення Улісса» (1641) у пролозі виступали алегоричні постаті Марноти, Часу, Фортуни й Амура, які говорили про свою владу над людським життям. У «Тезеї» Ж. Б. Люллі (1675) у пролозі з'являлися Венера, Марс, Церера, Бахус та інші боги; а в його ж трагедії «Атіс» (1676) пролог зображував палац бога Часу. У «Дідоні та Енеї» Г. Перселла (1689) у пролозі виступали Феб і Венера, які вели бесіду про свою владу над людьми. В «Іпполіті та Арікії» Ж. Ф. Рамо за трагедією Ж. Расіна (1733) у пролозі виходили Юпітер, Діана й Амур, між якими виникала суперечка про владу над почуттями героїв. У «Тарарі» А. Сальєрі на текст О. Карона Бомарше (1787) у пролозі з'являлися геній Природи і дух Вогню, що створюють людей і водночас — їхні суперечливі почуття...

Як бачимо, суперечка між головними богами і духами природи в пролозі театральної вистави була на той час звичайною справою. У пролозі до «Фауста»

«Пролог
на небі»

бесіду про людську природу ведуть Мефістофель, що висловлює скептичну зневіру в людину як істоту, неспроможну бути гідним господарем свого розуму, підвладну хтивості і моральній слабкості, і Господь, який впевнений у людині як у своєму найкращому створінні. Адже творцем людини є Бог!

Що ж, спробуй відірвати духа
Від його першоджерела...

Уважний читач уже знайде тут вказівку на головну колізію у творі. Це боротьба двох життєвих позицій: високої духовності і вузького життєвого емпіризму. Що є сутністю людини? Для Господа немає сумнівів: тільки перше. Але диявол упевнений, що це — друге. І не лише він. У XVIII ст. були мислителі, що або з глибоким сумом, як Дж. Свіфт, або з холодною впевненістю, як Б. Мандевіль, чи з часткою розгубленості, як Д. Юм, констатували моральну недосконалість людини, її неспроможність звільнитися від впливу чуттєвої реальності, «природи». А І. Кант вважав, що стан антагонізму, вічної суперечки і навіть війни є природним для людини, без чого вона не може побудувати для себе надійного майбуття. Суперечка між Господом і Мефістофелем за душу людини відбила характерні філософські суперечки в Європі у XVIII ст.

ПЕРША СЦЕНА

На початку 1-ї сцени («Ніч») ми бачимо Фауста в момент духовної кризи. Він опанував різноманітні знання, що зберігаються в учених книгах уже

в готовому вигляді, базуються на повторенні думок наукових авторитетів і не передбачають особистого розуміння внутрішньої сутності світу. Ці знання, здобуті з «пергаментів та книг», не дають Фаустові відповіді на бентежні питання про сенс життя і не задовольняють його як особистість.

Книжні
знання

Книжні знання не задовольняли Фауста ще й тому, що вони ґрунтувалися на середньовічній схоластиці й оперували абстрактними, відірваними від чуттєвої реальності поняттями. В очах Фауста їх втілює вся обстановка кабінету, що, здавалося, не змінювалася споконвіку. Кабінет він сприймає як в'язницю («Ох, я ще тут, в тюрмі-норі? / О мури прокляті сирі!»), що відокремлює його від живого пульсуючого життя: «І це в тебе світ! І це зветься світ!.. / Навколо тебе — тлінь, і цвіль, / І жах потворних кістків!» У перших рядках монологу Фауста чітко простежується вияв *«штюрмерського» індивідуалізму*.

Образ
духовної
в'язниці

Фауст мріє про «живу природу», тільки вона може дати повне знання про життя й задовольнити бентежні поривання до знань спраглої душі. Він звертається до свого «смутного друга» — «любого» місяця, постійного товариша його нічних студій. Його глибоке незадоволення вихлюпується у спонтанному пориві: «Тікай! На волю, на простір!»

Мрія
про «живу
природу»

Тільки на лоні природи він сподівається відновити душевну рівновагу:

Природо безкінечна! Де ж, коли ж
Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш,
І небо, й землю — все живиш?
Невже ж ти болю в серці не загоїш,
Жаги палкої в нім не заспокоїш?

Так у твір входить один із найголовніших лейтмотивів — *природа*.

Пошуки
зв'язку
із Всесвітом

Невипадково єдиний фоліант, який Фауст хоче залишити собі, це книга Нострадамуса. Адже через неї він сподівається встановити зв'язок із Всесвітом безпосередньо — коли «дух із духом мову поведе». Лише в такій бесіді він зможе відновити «душевні сили». Природа в німецькій літературі зображувалася не лише в інтимно-пейзажному плані, але й осмислювалася в її зв'язку з безмежним Космосом, зокрема ще в «Мессіаді» Клопштока, улюбленому творі юного Гете; поет рано відійшов від руссоїстського, сентименталістського сприйняття природи. Знак макрокосму, який розглядає Фауст у фоліанті, вражає його як втілення гармонії й узгодженості *цілого*:

Як сплетено у ціле все,
Одне в одному діє і живе!
Як сили горні в льоті стрічнім <...>
Споруду Всесвіту проймають
У гармонійній повноті!

Тема
«штюрмер-
ського»
дерзання

З'являється тут і тема «штюрмерського» *дерзання*, в основі якої вгадується вчення Лейбниця про «монаду». Герой глибоко переконаний у причетності свого *Я* до «цілого», більше того — у *рівноцінності* його індивідуального буття усім іншим проявам великої космічної єдності. Це спонукає Фауста розглядати й самого себе нарівні з Богом — творцем природи:

War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb,
Die mir das innre Toben stillen? <...>
Bin ich ein Gott? Mir ist so licht!

Чи ж то не Бог ці знаки написав,
Що душу збурену втішають? <...>
Чи ж я не Бог? Я просвітлив!

Як бачимо, природа у «Фаусті» проголошується активно діючою силою. Це проливає світло й на сутність «наукового бунту» Фауста. Він відкидає застигле схоластичне знання, оскільки воно не відповідає вічній *рухливості* природи; не погоджується на роль ученого, приреченого на пасивне, бездіяльне повторення готових істин; прагне не «копатися у словах», а пізнати «рушійні сили й насіння» природи. Так Гете готує нове, порівняно із середньовічною легендою, мотивування вчинку Фауста, коли він продає дияволу свою безсмертну душу за вищу мудрість про земне і вічне. До цього його спонукає не гординя, притаманна Фаустові з легенди, а внутрішній поклик, що йде від самої природи — земної і вічної. Так рішуче переосмислює Гете образ віровідступника і чорнокнижника. Він відкриває в ньому риси духовно вільної людини, що знаходить підтримку в тих найвищих і найшляхетніших силах, що являє сама Природа.

Епізод із духом Землі показує, що природа постає у Гете *не* завжди гармонійною та просвітленою. Гете був далекий від її ідеалізації. На його думку, природу не можна звести до якоїсь однієї естетичної чи моральної домінанти, бо вона *безкінечно різноманітна*. Вона може бути і страшною («лице страшне», «жахаєш ти мене»). Гете сприймав природу крізь призму трагічної неможливості примирити *скінченність* людської природи з *нескінченністю* природи космічної. Задум «Фауста» як трагедії був обумовлений

Сутність
невдоволення
Фауста

Дух Землі

уже в юнацькому варіанті саме таким розумінням природи.

Вагнер

У момент трагічного відчаю Фауста, відповідно до плану народної вистави, на сцені з'являється новий персонаж — фамулус Вагнер. Його образ відтінює «штюрмерські» поривання Фауста. Це не просто учень, а *вічний* учень, вічний *наслідувач* і наслідувач *невдалий*. Своє учнівство він розуміє як старання відтворення вже готових зразків, а отже, становить повну протилежність Фаусту, що сприймає старанність свого фамулуса як марну, а його шукання «істини» — як приземлені: «Копається в гноїську, скарб шука, / А знайде часом черв'яка, / То, дурень, і тому радіє...». Випадково ставши свідком трагічних переживань ученого, Вагнер не може відрізнити справжні душевні потрясіння від декламації «комедіанта». Схоже на те, що в його уяві Фауст — це тільки маг, чарівник, лицедій (відповідно до традиції легенди), що спритно обманює людей і має з цього зиск. Тож він і намагається перейняти у нього «зовнішні прийоми» його мистецтва.

Ідеї

«штюрмерства»

У відповіді Фауста Вагнерові втілено цілу програму «штюрмерства»: примат безпосереднього почуття і сердечності, культ дружби, братерства, любові. Він говорить про прямі, відкриті стосунки з іншими людьми: «Братерство, дружба і любов — / Ось серце що бере в полон!» Із цими словами перегукуються роздуми Фауста про історію. Для нього минуле — це історія людських пристрастей, борінь і страждань мучеників духу. Ці герої гинуть, але саме завдяки їм посувається вперед людське суспільство, розвивається

культура: «Та й ті провидці, серцем необачні, / Несли свої думки юрбі невдячній; / За те й палили, й розпинали їх». Рядки твору про тих небагатьох «обра-них», хто був «спалений і розп'ятий» за свої найкращі поривання та ідеали, викликають у пам'яті образ героїчного мученика Прометея з однойменної поеції Гете-штюрмера (1774). Прометей був покараний Зевсом за те, що віддав своє серце пригнобленим (Bedrängten), допоміг людям створити культуру.

Настає момент трагічного зламу в душі Фауста. Істина далека від нього, як і раніше; дух Землі розкрив обмеженість сили його розуму («...Близький до того, що збагнеш,/ А не до мене!»), а учень не готовий зрозуміти високі душевні поривання вчителя. Що тримає його на землі?

Духовна криза
Фауста

Учений дістає заповітний «кубок кришталевий» із магічним трунком. Із його допомогою Фауст уже готовий перенестися в іншу дійсність — «Новим шляхом в ефірний безмір звиться / До вищих сфер, де чистий чин сія». У цей момент Фауст нагадує іншого вченого — грецького філософа Емпедокла, який, розчарувавшись у земному шляху до істини, вирішив злитися з природою, і кинувся у вулканічний кратер Етни. Емпедокла прості люди також вважали магом. Цю тему намагався втілити геніальний поет-романтик Фрідріх Гельдерлін у трагедії «Смерть Емпедокла» (1800). Гете не міг знати твору Гельдерліна, оскільки він був надрукований значно пізніше; але важливо відзначити спільний напрям думок обох геніїв.

Фауст
і Емпедокл

Між тим, ніч поступово минає, настає Великодній ранок. Коли Фауст підносить келих до вуст, чути

Відчуття
зв'язку
із земним

дзвони й спів ангелів. Фауст сприймає це як знак згори: «У сфери ті, звідкіль той спів лунає, / Мені наказано політ». На нього ринули спогади із власного життя, думки про пережиту колись світлу радість, і — «Спогад любий цей мене вже не пускає / Зробить останній, грізний крок». Фауст розуміє, наскільки йому дороге все земне: «О земле, знову твій я!» «Хор учнів (Ісуса)» нагадує Фаустові, що у кожної людини є свій високий, *земний* обов'язок: «Ми ж на путях земних, / Тут нам страждать, терпіть. / Ти нас залишив...».

ПОЯВА НЕЧИСТОЇ СИЛИ

Початок
нового життя

Ніч трагічних роздумів закінчилася, і Фауст зустрічає ранок іншою людиною. Він відійшов від старого життя. Кабінетне життя зануреного в книжки вченого назавжди в минулому. У його серці палає жага нових істин, які він хоче знайти в земному, в гущавині самого життя.

Моральне
випробування
героя

Гете підводить Фауста, здавалося б, до небезпечної межі. Фауст відірвався від святих і вчених книг, що були його надійним захистом від Ворога. Він шукає собі опертя в природі, в земному. Та земне таїть у собі багато небезпек. Церква оголошувала матерію гріховною, а земні прагнення людини — помилковими. Істина в середні віки була істиною зречення від земного. Земне апелює до почуттів, та саме тут причаївся ворог роду людського. Чи зможе встояти Фауст проти влади чуттєвого?

Після того, як Фауст свідомо відкинув стару опору й опинився на самоті, його мучить розлад із самим собою. Особливо гостро він відчуває його під час прогулянки чудового Великоднього ранку на лоні природи за міською брамою:

У мене в грудях дві душі живуть,
Між себе вкрай не схожі і ворожі.
Одна впилась жаждиво в світ земний
І розкошує з ним в любовній млості,
А друга рветься в тузі огневій
У неба рідні високості.

Він хоче, щоб душа його заспокоїлася й у згоді з собою відчула «любов до Бога, до людей».

Тепер він уже з новими почуттями відкриває «текст прадавній» — Біблію і перекладає «на милу рідну мову» перший рядок «Євангелія від Іоанна»: «Написано: «Було в почині Слово!» / А може, переклав я зразу помилково?» Фауст-учений охоплений недовірою до книжної мудрості¹; тож мимоволі переносить її на Святе Письмо. Грецьке слово *λογος* має значення «слово» і «першопричина, закон». Отже, Фауст приходить до думки, що «була в почині дія» — як першозакон буття. Привертає увагу те, що Фауст (і разом з ним Гете) полемізує з перекладом Лютера цього місця в Біблії.

Переклад
Біблії

Уся сцена викликає алюзію з історією Лютерового перекладу Біблії.

¹ Це було переконання самого Гете: «Я всім завдячую безпосередньому спогляданню речей, слова значать для мене менше, ніж коли-небудь».

Зберігся переказ: коли Лютер, усамітнившись у замку Вартбург у Тюрингії, переслідуваний ворогами, перекладав Євангеліє, йому з'явився чорт, але богослов кинув у нього чорнильницю. Лютер пишався тим, що, на відміну від Фауста, встояв перед спокусами диявола.

Поява
диявола

Отже, читач, обізнаний з історією протестантства, саме в цьому місці чекає на появу Мефістофеля. Диявол уже раніше пристав до Фауста у подібні чорного пуделя. Тепер пес на очах здивованого Фауста збільшився, «блимнув оком, роззявив рот». Та Фауст не розгубився і за допомогою заклинань зі старовинної книги «Соломоновий ключ» загнав злого духа за піч; звідти Мефістофель з'являється уже в людській подобі — мандрованого схоласта.

Мефістофель
як схоласт

Подальша бесіда між Фаустом і Мефістофелем має характер схоластичної софістики. У відповідь на запитання Фауста «Як зवेशся ти?» Мефістофель глузує з нього через те, що той, хоч і «зневажає слово», та хоче почути чітке означення; проте рекомендує йому себе через свої «дії», що заперечують самі себе: «Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого». Цим самим він дає зрозуміти вченому, що його переклад не вносить ясність у відоме місце Біблії. Фауст, не розгубившись, у відповідь висміює Мефістофелеве слово «часть»: «Ти кажеш, що ти — часть, а сам з'явивсь цілком»; на що диявол відповідає новою низкою софізмів «Я ж — часть од часті лиш, що перше всім була...». Та все ж перемога залишається за Фаустом. Він рішуче відкидає манеру схоластичного диспуту і говорить просто, обстоюючи

правду свого перекладу: «На всеблагу творящу силу,
/ Підступний, нищий, хижий біс, / Ти руку смертно-
зледенілу / Даремно, грозячи, підніс».

Тож Лютер недаремно закликав боятися дияво-
ла: «Диявол хоч і не доктор і не захищав дисерта-
ції, але він вельми освічений і має великий досвід,
він удосконалюється у своєму мистецтві і займаєть-
ся своїм ремеслом ось уже шість тисяч років». Лю-
тер засуджує людей, які «мають певні здібності і від-
разу ж наважуються міркувати й роздумувати про
все за власним розумінням». Саме таких, схильних
до самостійності людей обирає диявол. Не лише схо-
ластичне мистецтво ворога людського, а й сам люд-
ський розум викликає у Лютера гнів. Він називає
його «пані розумниця»¹, «розумна розпусниця», «на-
речена диявола», «чарівна розпусниця», «бестія»;
віра мусить «задушити (цього) звіра», «скрутити
(йому) шию». Людина перебуває у повній владі Бога
чи диявола: «Бог або диявол осідлають її, і вона йде
туди, куди її женуть». На думку Лютера, Фауст став
жертвою диявола, який його «осідлав».

Гете підводить читача до розв'язання складної си-
туації: хто ж кого насправді «осідлав»? Мефістофель
Фауста чи Фауст Мефістофеля? Хто чию волю вико-
нує? До самого кінця твору цей балансир постійно
коливається. Читачеві часом здається, що диявол
одержує перемогу над людиною, яка ніби заплута-
лася в його підступних сітях. Мефістофель упев-
нений, що пізнав слабку природу людини і може

Застереження
Лютера

Хто чию волю
виконує?

1 «Розум» німецькою мовою жіночого роду — die Vernunft.

Високі
прагнення
людини

керувати нею як маріонеткою; він розраховує на пересічність, посередність Фауста. Але людині як творінню Божому властиві вищі прагнення; вона, чий дух палає творчим вогнем, непередбачувана. Бездуховність приречена на прагматизм і скептицизм, дух приречений хвилюватися і помилятися:

Бо живе по-справжньому людина,
Що ніколи і нікому лиха
Не учинить, лиш собі нашкодить.
*(«Західно-східний диван»,
переклад П. Тимочка.)*

Дух
неконвен-
ційності

Дух неконвенційності завжди палатиме в душі Фауста, спонукаючи його до несподіваних для диявола вчинків і бажань. У природі людини — боротися з усім одноманітним у своєму естві. «Я прагну ... щодня думати інакше, по-новому, щоб не стати нудним, — казав про себе вісімдесятилітній Гете. — Завжди треба змінюватися, оновлюватися, омолоджуватися, щоб не закаменіти». Чоловік — цей той, хто може змінюватися, — міг би сказати поет; цю думку він висловив у своєму «Західно-східному дивані», закарбував в афоризмі: «Моя максима: максимально зректися самого себе...».

УГОДА

Етимологія
імені
Мефістофеля

Походження імені Мефістофеля не з'ясовано вченими до кінця. У творі Гете він виступає також під іншими німецькими іменами: Уріан, Фоланд (це ім'я пізніше перейшло в роман М. П. Булгакова «Майстер

і Маргарита»). Гете вважав, що ім'я Мефістофель поширилося в Німеччині у XVI—XVII століттях. Можна припустити, що це спотворене латинське *merphitis* — отруйні випаровування землі. Смисловий зв'язок тут досить прозорий. Так, у «Макбеті» В. Шекспіра королівські воєначальники Макбет і Банко бачать відьом, які з'являються з болотного туману, віщують Макбетові майбутню долю короля і безслідно зникають. Банко дає всьому раціональне пояснення: «В землі є бульбашки, як і в воді, / Оце й були вони»¹. Та спокусливі слова нечистих сил западають глибоко в душу Макбета. У цьому слові також можна знайти грецький корінь *μητις* — вигадка, хитрість (порівняй із українським «метикувати»), поєднаний із німецьким *Teufel* (чорт). Ще одна з можливих версій пов'язана з грецьким словом *μεθυστης* — «п'яниця»; похід Мефістофеля з Фаустом до шинку Авербаха логічно відповідає і цьому змісту імені. Можна знайти також івритські корені «мефіз» — руйнівник, і «тофель» — брехун. Отже, саме ім'я Мефістофеля є доволі промовистим і всебічно характеризує цей образ.

Диявол пропонує Фаусту допомогу у задоволенні будь-якої його примхи: «Я маю *тут* тобі у всіх служить, / Скоряючись завжди твому слову. / Коли ж ми *там* зустрінемося знову — / Ти мусиш те ж мені робить». Диявола вводять в оману глибока невдоволеність Фауста суцям і своїм власним життям. Індивідуалістичний протест Фауста він сприймає як бажання вирватися зі сфери внутрішнього самообмеження і стрімголов поринути в царство анархічної волі:

Пропозиція
для вола

¹ Переклад Бориса Тена за участю Віктора Гуменюка.

Фауст.

Страждай, терпи! Терпи, страждай! —
Цей спів я чую щохвилини...
Прокинуся уранці — і тривога,
Печаль гірка мене уже тіснить,
Що весь цей день не дасть мені здійснить
Ні одного бажання, ні одного.
Найменший проблеск щастя враз
Від злої критики погасне.
Зникає видиво прекрасне
За тисяччю гидких гримас...

Намір
Мефістофеля

Мефістофель розраховує, що бажання Фауста не сягатимуть далі чуттєвих насолод. На його думку, людина перебуває у цілковитій владі своєї чуттєвої природи. Мефістофель середньовічної легенди саме й утілював владу матерії, плоті, чуттєвості. У легенді чорнокнижник Фауст у своїх нечестивих заняттях відпав від Бога, перейшовши під владу диявола, тобто низької матерії.

Високе
і низьке

Та у творі Гете відповідь Фауста Мефістофелю звучала досить несподівано для читача. Фауст, віддавши перевагу земному («На цій землі я радістю втішаюсь, / Під небом цим я муками караюсь...»), зовсім не схильний сприймати земне як щось гріховне. Він чітко розрізняє *низькі* сторони земного життя і *високі* прагнення, пов'язані також із земним. Дійсно, людина нерідко віддається емпіричному плину земного життя, втрачає мету, наповнює своє життя беззмістовною метушнею і навіть стає на шлях пороків. Саме так сприймає людське життя Мефістофель, але саме таке «земне» життя рішуче відкидає Фауст у Гете:

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати?..
Є в тебе їжа — в ній нема поживи,
Є в тебе золото, та воно рухливе,
Із рук виприскуює, як стій;
Покажеш гру — в ній виграти неможливо,
Даси коханку — а вона, зрадлива,
З моїх обіймів іншому морга;
Є в тебе честь і слава дорога —
Мов метеор, вона щезає...

Ми бачимо, що у кожного персонажа існує своє уявлення про зміст земного життя. Для Мефістофеля земне ототожнюється з низькою чуттєвістю; Фауст, навпаки, хоче знайти у земному високе начало. Він від початку ставиться до диявола як до свого слуги, не більше того:

Розуміння
смислу
земного життя

Мефістофель.

То буду тобі по змозі
Супутником вірним,
Слугою покірним.
А хочеш — і псом,
Безмежно відданим рабом.

Фауст сподівається оборонити свою душу від гріха і вдовольнити свою жагу пізнання світу. Про духовний характер його прагнень свідчить уже саме поняття «прекрасної (schön) миті», яку він подумки протиставляє низьким втіхам, які пропонує диявол. «Прекрасне» для нього пов'язане зі стремліннями, «що їх плекає дух людський». Ось чому він сміливо погоджується на угоду диявола:

Духовні
прагнення
Фауста

Як буду змушений гукнути:
«Спинися, мить! Прекрасна ти!» —
Тоді закуй мене у пута,
Тоді я рад на згубу йти...

Початок
відродження
героя

Фауст — на початку свого відродження до нового життя. Він ще не знає, що його чекає вражаюче відкриття: зміст людському життю надає не досягнення окремої миті, а вічне духовне горіння у прагненні до недосяжної мети. Не відає цього й Мефістофель, цей вічний ловець людських душ...

МЕФІСТОФЕЛЬ

Генезис
образу
Мефістофеля

Мефістофель прийшов у народну легенду про Фауста, а з неї — у твір Гете з містерії, де зображувався ворогом роду людського, головним опонентом Бога, необмеженим володарем «царства низу» — плоті, анархічної сваволі і сили-силенної інших гріхів, страшних фізичних і тілесних страждань, пекла. У містеріальній свідомості середніх віків диявол був необхідною ланкою світобудови, бо життя розуміли тоді як боротьбу божественного начала з диявольським, душі — з тілом, раю — з пеклом, світла — з пітьмою, високого й істинного знання — з язичницьким і помилковим. Ця боротьба має тривати до кінця історії, до настання вічності. Місце диявола і зла у світі було, так би мовити, узаконеним.

Розуміння
зла у світі

Кожна доба по-різному розв'язувала питання про роль зла у світі. В міру того, як акцент переносився на вільну волю, спроможну протистояти злу, дедалі настійливіше порушувалося питання про природу

зла як такого. Голландський філософ Б. Спіноза розглядав зло як логічну категорію, протилежну добру, а отже, необхідну для існування цілого. Оскільки цілим в уявленні Спінози був Бог, то цим знімалося віковічне прокляття зі зла як лише деструктивної сили у світобудові.

Спіноза про
сутність зла

Своєрідними були погляди англійського філософа Бернарда Мандевіля. У трактаті «Байка про бджіл» (1714) він стверджував, що зло у вигляді людських пороків панує над людством. Мораль, мовляв, — це штучне породження людського розуму, що суперечить одвічній природі. Основа світу — зло; без зла не було б «загального блага», що ґрунтується на «егоїзмі і себелюбстві». «Тієї самої миті, коли б зло перестало існувати, суспільство зазнало б занепаду, а то і зовсім зруйнувалося б», — стверджує філософ. Не можна користуватися благами і при цьому залишатися чесною людиною. Учення Мандевіля мало своє підґрунтя у філософії раціоналістичного емпіризму.

Погляди
Мандевіля
на природу
зла

У другій половині XVIII ст. Гельвецій, Гольбах і Дідро розглядали питання про вільну волю людини і, несподівано для себе, повернулися до принципів середньовічного, августинівського, панлогізму: «Вчинки людини ніколи не можуть бути вільними», адже людина завжди залежить від предметів, що «збуджують її пристрасті». Людина вільна такою самою мірою, як камінь, що падає з гори. Лише сама фізична природа детермінує її життя. Людина фатально йде у фарватері (фізичної) природи. Діалог щодо фатальної залежності людини від її фізичної природи прочитується зокрема у творах Дідро,

Гельвецій,
Гольбах
і Дідро про
волю людини

«Небіж Рамо»
«Фауст»

з якими Ґете був добре обізнаний. Не міг не зацікавити Ґете у зв'язку з розробкою образу Мефістофеля головний персонаж повісті Дідро «Небіж Рамо», який виправдовує свою аморальність і безпринципність посиленням на фатальну залежність людини від фізіології. Але ж так само і Мефістофель будує свої стосунки з Фаустом на тому, що всіляко заохочує його чуттєву природу і розпалює плотські пристрасті. Небіж Рамо ідеально відповідав би поглядам Мефістофеля на людську природу! Людина повністю підкоряється «молекулі» — певному внутрішньому плотському імпульсу, що скеровує її існування. У «Фаусті» Мефістофель не сумнівається у відповідній реакції Фауста, яку розглядає насамперед як фізичну, а отже, й ницу: «Тепер, з тим хмілем у голівці, / Гелену вбачиш в кожній дівці».

Мефістофель —
утілення
маневільської
філософії зла

Ми бачимо, що переконаність Мефістофеля в одвічній зіпсованості людини, внаслідок якої її легко можна збити з морального шляху, не тільки була загальною темою містерії як джерела сюжету твору Ґете, а й відображала філософські суперечки другої половини XVIII ст. Зокрема Ґете у «Фаусті» не міг обминути мандевілівську філософію зла, яку він, на нашу думку, втілив в образі Мефістофеля. У Ґете цей персонаж репрезентує заперечуваний німецьким ідеалізмом погляд на чуттєвість і матерію як такі, що фатально поневолюють людину. І навпаки, Господь («Пролог на небі») відображає нову, кантіанську позицію, згідно з якою людина спроможна протистояти чуттєвості завдяки розуму, а світ чуттєвості (матерія, природа) розглядається не як фатальна пастка для душі, а як прекрасний і повнозвучний

світ. Розум спрямовує людину до вищої мети існування, скеровує на пошук вищого сенсу буття, чого не може підказати здоровий глузд. Таким чином, Мефістофель у творі Гете виходить за межі звичайного містеріального образу інфернальних сил. В усіх діях і висловлюваннях цього персонажа, особливо у «Фаусті-2», чітко проглядається цілком світський світогляд — *моральний емпіризм*. Протистояння Мефістофеля і Фауста відбивало, по суті, протистояння докантівської епохи емпіричного пасивізму і кантівської, ідеалістичної епохи етичного активізму. Гете був на боці другої і заявив про це образно, але цілком зрозуміло для XVIII століття у «Пролозі на небі» словами Господа: «В душі, що прагне потемки добра, / Є правого шляху свідомість».

Що ж являє собою угода Мефістофеля і Фауста? Умова диявола спирається на *утилітарно* сприйняту «миль щастя». Егоїстична мораль Мефістофеля — Мандевіля не передбачає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема у самозреченні (про що свідчить остання дія твору). Ось чому від самого початку Мефістофель прагне розпалити афекти Фауста, щоб впливати на нього через чуттєві задоволення.

На думку Мандевіля, провідні афекти в людині, її «два головні бажання — це голод і хтивість». Спочатку Мефістофель намагається підкорити волю Фауста, впливаючи на перший із цих двох, і веде його в шинок. Але найбільшу чуттєву піддатливість Фауста він пов'язує з любовною пристрасстю. Пісня за-всідника «Авербахового склепу» Брандера про Кри-су, спалену внутрішнім жаром, відповідає уявленням

Протистояння
Фауста
і Мефістофеля
у філософ-
ському
контексті

Суть угоди
Мефістофеля
і Фауста

Спокуса
чуттєвими
насолами

Ставлення
Мефістофеля
до кохання

Мефістофеля — Мандевіля про кохання як *фатальний афект*. Щоб оживити й активізувати світ афектів Фауста і зробити їх більш піддатливими, Мефістофель омолоджує вченого. Жінку диявол сприймає лише з чуттєвого боку і вважає, що шлях до її серця пролягає через подарунки і невігадливі лестощі. Сам він упевнено завойовує прихильність солдатки Марти і цим показує своєму «підопічному», як треба поводитися з Маргаритою. Адже, як вважає Мандевіль, «з часів гріхопадіння Адамового людська натура завжди залишалася незмінною», а всі жінки — однакової поведінки.

Воля з точки
зору Фауста
і Мефістофеля

Фауст пов'язує свободу бажань із високими намірами. І навпаки, Мефістофель і Мандевіль розуміють природну волю як чуттєвість і анархічну вседозволеність. «Я називаю насолодою не те, що люди вважають найкращим, а те, що дає їм найбільше задоволення, — пише Мандевіль. — Як я можу повірити, що найбільше задоволення людини полягає в удосконаленні душі, якщо я бачу, що вона постійно і щоденно зайнята лише гонитвою за насолодами, отже, прямо протилежним тому, про що сама каже?»

Мефістофель звільняє Фауста від усіх заборон на чуттєві задоволення: «В нас не питай, де міра й край: / Всього досхочу, до жадоби. / Бери, хапай, що до вподоби, / І на здоров'я поживай».

Маргарита

В історії бідолашної Маргарити ми теж знаходимо відлуння думок Мандевіля. Для жінки, на думку філософа, моральні обмеження суспільства особливо депотичні, бо брехливі: «Скромність і цнотливість полягають у щирому і болісному зусиллі із застосуванням

усіх наших можливостей задушити і сховати від інших людей ту прихильність, якою оздобила нас природа для продовження нашого роду ... Наш язик мусить бути цнотливим і не лише вільним від непристойностей, а й не припускати ніякого натяку на них, тобто все те, що стосується продовження роду, не повинно згадуватися, і жодне слово або вислів, що має хоча б найменший, нехай найвіддаленіший стосунок до цього акту, ніколи не мусить зриватися з наших уст ... Молода жінка ... має бути обережною у своїй поведінці у присутності чоловіків і ніколи не показувати, що вона відчуває їхню прихильність, і ще менше те, що вона обдаровує їх своєю прихильністю». Маргариту спочатку хвилювала думка, чи не порушила вона правила суспільної пристойності: «Я думала: невже в моїй поставі / Нечемне щось, нахабне він знайшов, / Що він до мене прямо так підходить / І жарту, мов із дівкою, заводить!»

Мандевіль
про жінку

Фауст переконує дівчину, що не слід соромитися почуттів і стримувати їх, оскільки вони нав'язані Богом, природою. Так юний Гете з позицій «штюрмерського» пантеїзму кидає виклик емпіризму Мандевіля. Поетичність образу Маргарити полягає в обстоюванні цінності безпосереднього почуття, а вся поведінка закоханих Фауста і Маргарити постає як виклик світу умовностей, морального догматизму. Увесь «Фауст-1» зберігає штюрмерську спрямованість на захист природних почуттів проти тиранії громадської думки.

Захист права
людини
на почуття

Фауст називає Мефістофеля «дивним сином хаосу». У цьому місткому визначенні Гете опосередковано відобразив розуміння світу, яке було розроблене

Світ як хаос ідеалістичною філософією ще з часів Лейбніця, на противагу емпіричному та сенсуалістичному світорозумінню. Адже хаос завжди *емпіричний*, бо впливає на зовнішні почуття, на *афекти*. У хаосі завжди переважає *видимість*, а не значення, не смисл. Хаос завжди агресивний по відношенню до *форми*, структури чи значення. Хаос пов'язує людину з дорозумовою стадією існування, він хтонічний. Нарешті, хаос анархічний, свавільний, бо безцільний, нікуди не спрямований, позбавлений *телеологічності*.

Емпіризм
Мефістофеля

Фізичний і моральний емпіризм є для Мефістофеля основою розуміння людей та їхніх потреб і водночас рушійною силою його власних учинків. Саме це стає причиною того, що, незважаючи на свою всемогутність, Мефістофель не може виконати жодного завдання так, щоб воно відповідало *людським* потребам; суто «матеріалістичний» підхід постійно не спрацьовує (для прикладу вкажемо на невдачу Мефістофеля в його намірах збудити грубу хтивість у Фауста у стосунках із Маргаритою). Його дії найчастіше обмежуються тим, що вносять в організований, оформлений світ анархічне начало, грубу стихійність, чуттєвий розгул.

Дух
анархічного
свавілля

Мефістофель — це дух анархічного свавілля. Його буйна фантазія організатора маскараду («Фауст-2», I) призводить до пожежі, від якої постраждав навіть сам Цісар. Вигадані ним паперові гроші лише погіршують становище Цісаря і спричиняють війну. Своїм втручанням у військові дії Мефістофель зриває ретельно продуману стратегію і лише за допомогою відвертої чортівні рятує армію від цілковитого розгрому

(«Фауст-2», IV). Будучи розпорядником будівельних робіт, він чинить злочин щодо Філемона та Бавкіди, що не входило в наміри Фауста; перебуваючи на службі у Фауста, він не прагне до чесної торгівлі, а займається морським піратством.

Мефістофель — це дух хаосу. Він відчувається однаково запанібрата й у веселій компанії гуляк у шинку Авербаха — серед людей із потьмареним розумом та збудженою хтивістю, і в оточенні нечисті на горі Брокен, і в хоріводі хтонічних чудовиськ у передгір'ях Греції або вакхічних масок на маскараді у палаці Цісаря. Він відчуває свій нерозривний зв'язок із природою бурхливою, хаотичною, неоформленою.

Дух хаосу

Мефістофель — це дух усього аморфного, безформного та непевного, усього зануреного в морок. Він направляє Фауста до «Матерів» («Фауст-2», I), про яких висловлюється не тільки загадково й туманно, а й як про якісь таємничі, невизначені витoki життя, що існують у ще неокресленому стані. Він відчуває симпатію до Гомункула («Фауст-2», II) як до істоти неоформленої, незакінченої, однобічної...

Дух
таємничого,
непевного

Мефістофель — це дух утилітаризму. Ним просякнуті його поради майбутньому студентові про вибір професії («Фауст-1»). Пізніше бакалавр дорікатиме чортові, що його повчання не привели зрештою ні до чого доброго... Мефістофель зневажає тихий патріархальний світ Філемона та Бавкіди і без вагань руйнує його. Мотиви цього вчинку можна глибше зрозуміти, якщо знову-таки звернутися до філософії Мандевіля, який висловлює різке неприйняття «достохвального середнього шляху і тихої добродетельності» для розвитку

Дух
утилітаризму

суспільства, бо вони «придатні тільки для того щоб годувати трутнів і можуть підготувати людину лише для пустих задоволень монастирського життя», але ніколи не «подвигнуть її на великі звершення та ризиковані заходи». «У цьому стані лінивого дозвілля і дурної невинності годі боятись великих вад, але при цьому не варто й очікувати якихось добрих вчинків». Поки бажання людини дрімають і ніщо їх не тривожить, «її видатні якості і здібності так ніколи й не будуть розкриті».

Мандевіль
про розвиток
суспільства

Ми бачимо, що, з утилітарного погляду, «тиха добродетельність» не спонукає суспільство до розвитку. Мандевіль підносить значення провокуючого моменту для розвитку суспільства і, виправдовуючи його, визнає позитивну роль злочину, насильства, скупості і ще цілої низки людських вад. За Мандевілем, розвиток пов'язаний зі спалахами афектів, у тому числі і насамперед — негативних, інакше людське суспільство закристине. Проте філософ визнавав *тільки* чуттєві афекти, а рушійне начало в нього завжди пов'язане зі злом. На нашу думку, саме з розумінням *провокуючої* ролі зла для існування суспільства, в дусі Мандевіля, пов'язана і самохарактеристика Мефістофеля у Гете: «Я — тої сили часть, / Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого...».

Софізм
Мефістофеля

Твердження Мефістофеля виявляється спорідненим із постулатом англійського філософа. Однак їх «діалектичність» все ж таки позірна, бо не має універсального характеру; роль зла тут має не діалектичний, як це нерідко тлумачать, а провокуючий характер і залежить від *випадковості*. І навпаки,

Мандевіль далекий від розуміння розвитку; він спирається на чужу діалектиці систему евдемонізму, яка, розуміючи щастя людини як головну мету її життєвих прагнень, пов'язувала з ним, за словами Гегеля, все «випадкове і партикулярне». Дійсно, Мефістофель трактує рівнозначно і зло, і добро як щось чуттєве, окреме, скінченне, «випадкове і партикулярне». Зв'язок між ними існує у вигляді самої лише *випадковості*, а не у вигляді розвитку.

Провокуючий характер зла у Мандевіля і Мефістофеля Гете піддав критиці з позицій ще юнацького пантеїзму. Справді, таке розуміння добра і зла, позбавлене універсальності, неможливо пов'язати з природою; адже, як ми показали, Мефістофель репрезентує не всю природу, а лише *одну* її частину — хаотичну, неформлену, «революційну». У «Фаусті» *конструктивну* єдність (гармонію) *полярних* сил у процесі *розвитку* представляє не Мефістофель, а все ж таки сама Природа як така, в усьому її *розмаїтті та багатстві*. Мефістофель — це носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не утвердити. Ми не можемо знайти якихось конкретних прикладів «добра», здобутого за допомогою Мефістофеля.

Становлення Фауста як особистості відбувається завдяки його *свідомому* прагненню, а не втручанню випадковості за волею носія «зла» Мефістофеля. Твердження Мефістофеля (яке ніде більше потім не повторюється) — це парадокс здорового глузду; на ньому Мандевіль побудував свою філософію, ним грає Мефістофель. Воно звучить як бундючна самореклама, проте забарвлена іронічною гіркотою; адже

Проблема
добра і зла

Парадокси
здорового
глузду

недарма трохи згодом диявол скаржитися на свою неспроможність переробити світ: «На всякі способи я брався, / А все удачі не діждався: / Проти пожеж, потопів, бур / Земля стоїть собі, як мур!»

«Фауст»
у контексті
розвитку
філософської
думки

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 такої суперечності (про що свідчать Кант і Фіхте), 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 у суперництві з *ідеалізмом* Фауста (Канта).

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ

Дискусії
про жанр
твору

Як відомо, Гете дав своєму твору підзаголовок «трагедія». Учені схильні співвідносити «Фауста» із жанром драматичної поеми. Проте ці визначення не дають певного ключа до розкриття особливостей жанрово-стильової природи цього твору. Особливо новаторським характером щодо жанру і стилю вирізняється друга частина. При доопрацюванні «Фрагмента» поет намагався поширити нові стильові принципи і на першу частину, що була написана в традиціях оповідної драми XVIII ст.

Драматургічну форму і стиль «Фауста», на нашу думку, можна досягнути, якщо співвіднести їх із законами театального і музичного мистецтва. У добу Гете театр не мислили поза музикою, яка нерідко суттєво впливала на структури і форми драматичної дії. За словами А. Швейцера, «для протестантських міст того часу художнє (музичне) богослужіння було тим самим, що театр для грецького суспільства, тобто житлом мистецтва і релігії». Лібрето церковних кантат ґрунтувалися на біблійному тексті й на духовній пісні. Мова Біблії Лютера була в буквальному розумінні в усіх на слуху. Ораторія прищепила смак до строфічної форми. Сам Гете віддав належне поетичному віршуванню XVI—XVII ст.; його техніка дольників у «Фаусті» пов'язана не лише з віршами Ганса Сакса, а й з віршовою практикою протестантської кантати.

Кантата і пасіон утвердили у свідомості слухача наявність обов'язкових «музичних настроїв», під які підлаштовували текст співу. Відповідно до понять поширеної тоді теорії афектів, в музиці й театрі намагалися акцентувати насамперед чотири ідейно-емоційні доміанти. По-перше, це комічне *пожвавлення* — «капричіозність», що пов'язана з такими образами середньовічної містерії, як світ інфернального гротеску та низької буденності (останній на час бароко вже суттєво десакралізувався). По-друге, це *драматичний* пафос, що передає найвище напруження духу в боротьбі з хтонічним та інфернальним началами. Далі — це *пасторальний* пафос, що передає красу найвищої благості як важливий ідеал гуманності, образ Мадонни, найвищого милосердя і любові.

Ідейно-емоційні доміанти у театрі й музиці

Нарешті, це пафос *торжества*, що знаменує пере-
могу духу.

Театральні
традиції

Ідеальною вважали театральну виставу, яка не тільки супроводжувалася музикою, а й послідовно втілювала ці домінанти. Авторитетний історик музики Т. М. Ліванова пише, що в італійському бароковому театрі поступово сформувалися і перейшли в практику австро-німецького театру «типові музичні образи: героїка, пасторальна ідилія, сумна ламентация, жанр, буфонада та ін.». Там же з часом «утворився свій набір необхідних декорацій, що зображували сад, вулицю, майдан, зал, двір, темницю, річку, хмари, сходи, грот, палац, сцену на сцені»; потім додалася «кімната в її інтимному розумінні — спальня з ліжком і дзеркалом». Легко помітити, що практично всі ці типи декорацій-сцен ми знаходимо у «Фаусті».

Принцип
жанрового
розмаїття

Саме на акцентовану нами схему розгортання театально-ораторіального дійства з часом став спиратися Гете у своїх естетичних судженнях не тільки про вітчизняну, а й про давньогрецьку драму¹. Цим можна пояснити твердження поета про те, що головним у п'єсі є «не наростання сюжету, а наростання зовнішніх *форм*, що спираються на багатоманітний зміст». Для нього, як директора Веймарського придворного театру, критерієм вибору п'єси була жанрова різноманітність, що більше відповідала принципу гри: слід нагадувати глядачеві, «що на театральній сцені все — гра...».

¹ Докладніше це питання висвітлено в дослідженні: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. — Київ: Вежа, 2002. — С. 97—102.

Із точки зору своєї естетики жанрового змішання Гете відкриває в давньогрецькій трагедії принципи храмової ораторії і розглядає її не як трилогію, а як тетралогію — настільки важливим було для нього поєднання драматичного елементу і пафосу торжества з «комічним пожвавленням»: «Перша п'єса має бути величною і захоплювати людину цілком; друга мусить полонити розум, слух і почуття красою хорів і співів; третя — приводити в захват зовнішньою обстановкою, її пишністю і бурхливим розвитком дії... Остання... могла бути до безкінечності веселою, бадьорою і розкутою».

Естетичні
відкриття Гете

При доопрацюванні «штюрмерського» «Фауста» Гете саме й намагався втілити синтез чотирьох названих домінант і нейтралізувати суто оповідну («літературну») лінію композиції. У цьому він шукав підтримку у греків: «Нас зовсім не дивує брак достатньої послідовності в багатьох грецьких трилогіях... Народу немає ніякого діла до суворої послідовності...». Поет вводить у свій твір епізоди, що розбивають єдину лінію подій та урізноманітнюють сувору діахронічну послідовність. Так, він різко стишує дію в перших чотирьох сценах поглибленням мотиву угоди і посилює *комічну* стихію в усій 1-й частині, що має такий самий ефект «стримування». Гете також створює ще й чисто сценічну, наочну, пластичну, слухову противагу сюжетно-смісловим домінантам. Словом, він урахував уроки Шекспірового «Гамлета»; адже там, на його думку, «різноманітність життя» постає як перенасиченість змістовими, оповідними елементами сюжету. У «Літах науки Вільгельма Мейстера» Гете

Поетика
синтезу

так пише про цю трагедію: «Непокора в Норвегії, війна з молодим Фортінбрасом, посольство до старого дядька, похід молодого Фортінбраса у Польщу і його повернення наприкінці... від'їзд Лаерта у Францію і його повернення, заслання Гамлета до Англії, напад морських розбійників... — усіх цих обставин і подій вистачило б на об'ємний роман, але вони завдають великої шкоди єдності трагедії...».

Принцип
сюжетної
домінанти

Вияв змістової повноти у «Фаусті» має особливий характер. Сюжетна основа не розширюється додатковими подіями, а *поглиблюється* предметно-живописно-звуковою «фактурою» при збереженні чітко вираженого «загального плану». Ця «фактура» відіграє таку саму роль, як контрастні різноманітні архітектурні частини і прикраси готичного собору — при пануванні архітектурної домінанти цілого, як змагання солістів-віртуозів у бароковому концерто-гроссо — при збереженні домінуючої музичної теми, як варіації органа, що супроводжує спів парафіян, на мелодію відомого хоралу, як примхливе жанрово-мальовниче тло на картинах раннього бароко — при чіткому домінуванні основного сакрального сюжету. Власне, це принцип містеріального дійства, де доступна розумінню й уяві громади домінуюча ідея спасіння душі виступала в безкінечно різноманітному «фактурному» супроводі додаткових подій-варіацій.

Структура
«Фауста-1»

Отже, зберігаючи загальну, визначальну лінію сюжету, поет прагне до «наростання зовнішніх форм», а також до посилення нового жанрово-стильового забарвлення традиційних сюжетних вузлів. У сюжеті «Фауста-1» ми можемо виділити розташовані у часовій

послідовності розділи: перший — гостра внутрішня колізія Фауста, що призводить до укладення угоди з Мефістофелем; другий — щасливий розвиток і кульмінація любовних стосунків між Фаустом і Маргаритою; третій — наростання внутрішньої тривоги закоханих, об'єктивне ускладнення їх становища; четвертий — трагічна розв'язка.

Послідовність
подій

Автор розширює сюжетний розділ, пов'язаний з укладенням угоди. Якщо в народній легенді цей епізод розкривався в плані «комічного пожвавлення» («буфонади»), що виставляло самого вченого-чорнокнижника в травестійному світлі, то у Гете переважають драматичні тони, а сам Фауст постає у вигляді бентежного героя-страстотерпця. Певна диспропорція розділу, що утворилася, не суперечила законам кантатно-ораторіального жанру того часу. Похмурий колорит усього розділу посилювався за рахунок сценічної «зовнішньої обстановки»: перед нами тісна готична кімната, ледь освітлена тьманим світильником; кам'яні стіни й склепіння свідчать про духовну скутість, несвободу героя.

Нове
зображення
укладання
угоди

Наступний розділ ми можемо назвати, згідно з естетикою драми-ораторії Гете, пасторальним («пасторальна ідилія»). Тут розкриваються любовні стосунки Фауста і Маргарити. Дія відбувається просто неба; переважають сцени природи (сад); фоном для більшості сцен є ніч, але це вже не похмура пільма готичного кабінету, не морок несвободи, а романтичний, осяяний місяцем присмерк — вірний союзник любовних почуттів, «свята, невиразима, таємнича ніч» (Новаліс). Душа Фауста сповнюється внутрішньою гармонією і спокоєм у союзі з Маргаритою.

Фауст
і Маргарита

Третій розділ відображає настрій тривоги, що поступово оволодіває закоханими; він створює жанрово-стильовий контраст з ідилічним настроєм попередніх «любовних» сцен. Щоб вивести проблематику цього розділу за межі тривіальної історії зваблення, що домінувала в штюрмерському «Прафаусті», Гете пише нову сцену «У печері», яка надає всьому подальшому розвитку сюжету духовної напруженості, моральної спрямованості. У сцені «Лісова печера» Фауст, який до того бездумно підкорявся палкій пристрасті, замислюється над величезною моральною відповідальністю перед коханою людиною; Гретхен у сцені «Кімната Гретхен» переживає незнаний досі душевний неспокій, а в наступній сцені — «Сад Марти» — розпізнає в Мефістофелі загрозу своєму щастю. У наступних сценах («Біля колодязя», «Біля міського муру», «Ніч», «Собор») Маргарита наодинці зі своєю бідою... У цьому розділі закохані розлучені, вони у полоні власних сумнівів переживання і тривожних роздумів. Характер стривоженості відбивається у стрімких контрастних змінах «зовнішньої обстановки»: грот — кімната — вулиця біля колодязя — затишний куток із розп'яттям у фортечному мурі — задушливий собор. Так посилюється нова хвиля драматизму, і — «при дедалі більшому наростанні... намічається певне примирення» (Гете).

Естетика катарсису, призначення якого — примирити пристрасті після того, як трагедія збудила «страх і співчуття», естетика «примирюючого фіналу» постійно бентежила думки поета. Вона відповідала вінкельманівському постулату «примирюючої

форми», який мав для Гете доби Веймара принципове значення. У найтрагічніших сюжетах давньогрецької художньої пластики поет бачив «не сліди несамовитого жаху смерті, а швидше ... повне підкорення трагічного становища вищим ідеям: достоїнству, величі, красі, самовладанню». Так писав Гете про Ніобу; проте оголене страждання Гретхен, що втратила здоровий глузд, засмучувало його, оскільки не відповідало нормам його нової естетики. Образ Гретхен у заключній сцені «Прафауста» був далекий від можливості «надати вишуканості і привабливості людському тілу». Ось чому, на нашу думку, Гете не наважився включити трагічну розв'язку «Прафауста» в надрукований у 1790 р. «Фрагмент». Але цим поет залишив для себе можливість у майбутньому завершити твір відповідно до естетики грецького катарсису як гармонійного просвітлення і втілити у фіналі пафос торжества.

Відкритість
твору

Доопрацьовуючи «штюрмерський» «Фауст», Гете ще не зміг втілити притаманний містерії пафос «торжества», залишивши це завдання для другої частини; натомість кидається у вічі цілеспрямоване прагнення поета посилити пафос «комічного пожвавлення». Тепер кількість «буфонних» сцен і комічних рисочок в образі Мефістофеля збільшено. У «Фаусті-2» майже скрізь панує стихія комічного. Характерно, що, відновлюючи роботу над «Фаустом» наприкінці 1790-х років, Гете серед перших нових сцен пише інтермедію «Сон Вальпуржиної ночі» (1797), а потім і саму «Вальпуржину ніч». Так розв'язується завдання інтеграції «Прафауста» в нову стильову

Розвиток
задуму

єдність відповідно до естетики «наростання зовнішніх форм».

Містеріальність
як риса стилю

Стиль «Фауста» в цілому обумовлений змістом містеріального дійства. Шлях душі від гріховності до праведності, від буденного до високого сповнений випробовуваннями у вигляді *розмаїття* життя плотського і духовного у взаємному змішанні і взаємодії, зближенні і відштовхуванні, контрастах й уподібненнях. Містерія апелює до всіх органів чуття і впливає театральню, тобто через образи чуттєво-конкретні. Діючим об'єктом стає чуттєво представлена матерія в її активному русі, схвильованості, пожвавленні, звучанні. Матеріальне постає не лише у вигляді одиничного, а й у вигляді маси, яка живе за законами тектонізму, тобто оформлення й розпаду, переміщення і зміщення. Закон містеріального дійства — руйнація всього одноманітного і монотонного. Між різними формами руху, між одиничним і масою постійно виникає напруження, протиріччя. Але все врівноважується єдиним спільним рухом, бо ця пульсуюча маса, переходячи з форми у форму, рухається до наперед визначеного фіналу — торжества духу. Перемога духу заздалегідь заявляє про себе, отже, ця напередвизначеність надає всьому дійству особливого характеру радісної загальної співучасті і комічного пожвавлення, а форма переливається через край, через усі сценічні обмеження; такий самий характер ще притаманний хіба що лише карнавалу.

У містерії окреме включено у ціле, яке постає в єдності трансцендентного і чуттєвого; тут загальне не відчужується, а ніби спрямовує рух упевненою рукою,

що незрима, але завжди легко вгадується. Так Господь, який, за волею автора, визначив цей рух у «Пролозі на небі», незримо присутній і спокійно споглядає все, що відбувається, будучи завжди явленим у своєму справжньому, а не відчуженому образі.

Ґете у «Фаусті» включає в тектонічний рух різноманітні маси. Це природа (гори, води, світила, стихійні сили), людська маса (маскарад, гуляння, видовища, бучні розваги; баталії; фізичні роботи), міфологічне життя (шабаш нечистої сили; свята божеств природи), світ живої природи (комахи та інші вигадливі створіння), світ духів (ангели, душі праведників)... Усе це підкоряється закону не «наростання сюжету», а «наростання зовнішніх форм, що спираються на різноманітний зміст».

У «Фаусті-1» чітку діахронічну послідовність подій руйнує цілеспрямована тектоніка масових сцен. Цей принцип, що докорінно відрізняється від Шекспірових прийомів створення ефекту масовості, ми можемо визначити як активний, контрастний рух окремого в межах непорушної і чітко окресленої ззовні цілісності. Кожна така сцена, узята в її цілісності, має свою замкнену форму і внутрішню динаміку, яка веде до певної психологічної кульмінації. У такий спосіб Ґете реалізує принцип «гармонізуючої, урівноважуючої форми».

Такою є перша «масова» сцена «Фауста-1» — «За міською брамою», що зображує вільне гуляння юрби городян у Великодній ранок і тимчасово гальмує розвиток загальної дії. Репліки підмайстрів, школярів, дівчат, міщан, пісні старця-лірника і солдатів створюють

Масові
сцени

Принцип
«гармонізуючої,
урівноважуючої
форми»

«За міською
брамою»

Поліфонізм примхливу мозаїку пустотливого, сумного, бадьоромаршового, серйозного та інших настроїв, а загалом — радісного пожвавлення. Усе це бадьоре Великодне різноголосся в сцені контрастно передує елегійно забарвленим монологам Фауста, які утворюють психологічну кульмінацію цілого. Гете принципово уникає монотонності і, де можливо, контрастно поєднує веселе пожвавлення із серйозною зосередженістю, дотримуючись власного принципу: «Веселе й сумне вперемішку, однак те і те має поставати не у крайньому вияві, а у вигляді амальгами».

«Авербахів
склеп
у Лейпцигу»

Нововідкритій естетиці відповідала й наступна «масова сцена» «Фауста-1» — «Авербахів склеп у Лейпцигу», що з невеликими змінами була перенесена сюди з «Прафауста». У ній соковиті побутові барви в дусі голландського живопису XVII ст. комічно поєднуються з фантастичною «чортівнею». Відразу ж після неї поет подає гротескно-фантастичну сцену «Відьмина кухня», де Фауста омолоджують. Ця сцена також являє собою «веселу, безтурботну сатиричну драму» і передує контрастній їй за характером сцені «Вечір», де домінують сентиментально-піднесений монолог закоханого Фауста і наївно-зворушлива пісенька Маргарити, що має свідчити про непопритвожений душевний спокій дівчини.

Двом названим комічно пожвавленим сценам у першій половині симетрично відповідають і дві близькі за характером сцени в другій половині, які передують трагічній розв'язці усього «Фауста-1»: це «Вальпуржина ніч», де зображується шабаш відьом на горі Брокен, та «інтермедія» «Сон Вальпуржиної ночі,

або Золоте весілля Оберона і Титанії». Разом із першими двома вони утворюють своєрідну композиційну арку. Важливо звернути увагу на те, що принцип контрастної динаміки дотриманий також у «Вальпуржиній ночі»; нестриманий розгул нечистої сили передує тут серйозному повороту подій: Фауст бачить мовчазний привид, у якому впізнає Маргариту, і його веселість умить щезає.

Композиційна
арка

Привертає увагу одне естетичне міркування Гете. Розглядаючи послідовний розвиток подій у драматичному творі у вигляді трьох компонентів — експозиції із зав'язкою, розвитку і розв'язки — поет схвалює поширену «в італійців» практику розділення цих частин самостійними вставними сценами, у результаті чого замість трилогії виходила пенталогія: «У паузах між трьома актами було показано два балети, які за своїм характером не мали нічого спільного ні один з одним, ні тим більше з оперою; перший був героїчного характеру, другий — комедійного і давав можливість стрибунам і гімнастам показати свою спритність і вміння... Отже, тут маємо справу з пенталогією». Так само, у вигляді пенталогій трактував Гете постановки триактних п'єс Гольдоні.

Гете
про практику
італійського
тексту

Таким чином, враховуючи певну симетрію в розташуванні жанрово пожвавлених сцен, ми можемо в структурі «Фауста-1» помітити «пенталогію» у вказаному поетом плані. Тоді ми виділимо три акти, що складаються зі сцен вельми серйозного характеру, а саме: 1—4 (експозиція та зав'язка: Фауст-учений, зближення з Мефістофелем), 7—20 (розвиток: історія кохання Фауста і Маргарити) і 23—25 (трагічна

«Фауст-1»
як пенталогія

розв'язка). Між ними ми побачимо дві пари сцен комічно пожвавленого характеру: 5—6 (Фауст у товаристві Мефістофеля відвідує шинок і відразу за цим — житло відьми) і 21—22 (Фауст у товаристві Мефістофеля відвідує шабаш відьом; і слідом за цим — «інтермедія»).

Активізація
читацької
уяви

Таким чином, твір Ґете апелює до активної читачької уяви, до наших зорових, слухових, просторових, часових та інших відчуттів, що значно ускладнює шлях дослідження, порівняно з традиційним аналізом книжного тексту. Але це винагороджується досягненням багатозначної і складної краси світового шедевра.

МІФОЛОГІЯ

Міфопоетика
Ґете

Ґете виробив і втілює у «Фаусті» цілком оригінальне розуміння міфу, в якому незримо присутнє шеллінґіанство нарівні з іншими імпульсами. Визначальним був примат природи. Для Ґете у «Фаусті» *міф* — це втілені в образах багатство, повнота і насиченість природи, що безупинно творить різноманітні форми — одухотворені й діяльні, які вступають одна з одною в примхливий симбіоз. Тут межі між прекрасним і потворним стерті до нерозрізненості, тут своєрідність і неповторність дають достатнє право на існування у спільному хороводі життя.

Відтворити життя природи означає побачити в ній не статику, а рух, вічну творчість і вічну продуктивність, побачити вічне материнство і любов до всіх своїх створінь. Цей світ живе своїм життям, незалежним

від стороннього споглядача; він не рахується з його думкою, з його класифікацією і систематизацією. Він утілює внутрішню нерозрізненність, взаємопов'язаність і метаморфізм. Він невловимий для раціонального розуму, як невловимий у багатьох образах морський дід Протей для філософа Фалеса (див. сцену «Скелясті затоки Егейського моря»).

У цьому світі багато від *казковості* в розумінні Новаліса, тобто від естетично перетвореного світу: «Абсолютний, чудесний синтез — ось що є віссю казки... У казці панує справжня природна анархія... У справжній казці все мусить бути чудесним, таємничим, непов'язаним і пошвавленим... Уся природа мусить у дивовижний спосіб змішатися з цілим світом духів; (тут) час загальної анархії, беззаконня, свободи, природний стан самої природи, час до створення світу». Та існує важлива відмінність: у Новаліса світ казки «цілком протилежний світу дійсності, а отже, так само нагадує його, як хаос — досконале творіння»; це «сон... про той рідний край, що знаходиться скрізь і ніде». Так само розуміє Новаліс і фантазію, яка «несе майбутній світ або в захмарні висоти, або в безодню, або в метампсихозу»; адже «зовнішній світ — це світ тіней, що відкидає свою тінь у царство світла».

Новаліс

На відміну від Новаліса, у Гете казковість звернута до реального світу, а фантазія не закриває, а відкриває реальність перед свідомістю. Фантазія схоплює світ природи в єдності його закономірностей («ідеї»), чуттєвої конкретності й естетичної привабливості. Лише сама фантазія може побачити вічну продуктивність

Відкритті
реальності
через
фантазію

Роль
фантазії

природи в конкретних формах одухотвореного життя, тобто у формах міфу. Фантазія домальовує і робить доступними для споглядання образи природи відповідно до намірів самої природи, які та виражає у *прафеноменах*. Це досить близько до Шеллінга, котрий про «божества міфів» писав, що «вони живуть в абсолютному світі, який можна *реально* споглядати лише за допомогою *фантазії*». Характерно, що Гете прагнув доповнити три кантівські дефініції (чуттєвість, здоровий глузд, розум) фантазією: «Лише ці три споріднені начала вводять її (фантазію. — Б. Ш.) в царство істини і дійсності. Чуттєвість дає їй чітко окреслені, певні образи; здоровий глузд регулює її продуктивну силу; розум дає їй повну впевненість, що вона не грає з образами мрій, а ґрунтується на ідеях». Фантазія дає можливість митцю піднятися до *стилю*; лише тоді об'єкт зображення постає «водночас як природний і надприродний».

Міф
як естетичне
буття

Гете називав себе гілозоїстом; цим він підкреслював свою переконаність у тому, що природа виражає себе через створення не просто живих, а одухотворених форм і виявляє вражаючу активність в опануванні всього простору. Шеллінг писав: «Гете якось сказав, що навіть не уявляє, як би він міг мислити собі природу неживою». Залишаючись на позиціях шеллінґіанського розуміння міфу як не позначення, а самого існування, поет утілює у «Фаусті» міф у вигляді *естетичного буття як закономірно при-таманної природі форми продуктивності*; міф у Гете наділений властивостями гілозоїзму, казковості, фантастики, естетизму.

Міфологія «Фауста» — це найчастіше сентиментально або комічно трактований хтонізм як вираження безпосереднього існування природи з усіма її чуттєвими барвами і багатющою тілесною пластикою. У цьому міфі час активний, а єдине призначення подій нерідко полягає у тому, щоб уповільнити, наповнити й орнаментувати його (див. обидві «Вальпуржині ночі»). У Гете відчуттю природи трагізм не властивий, а загальне в ній гармонійно розкривається через окреме. Міфологічний світ «Фауста» сповнений теплотою життя, рухом, сентиментальністю і комізмом.

Характерні риси міфу Гете видно у зіставленні з Шиллеровою рецепцією грецького міфу, що відбилася в «Богам Еллади». Притаманна Шиллеру «сентиментальна» ностальгія відсутня у Гете. Міф Гете — це не міф історії, що відійшла в минуле, а міф природи, що існує вічно; не міф втраченої «органічної повноти існування», а міф вічно продуктивної свідомості, що ніколи не поривала зв'язку з природою; не міф краси, що зникла в минулому, а міф самодостатньої і різноманітної творчості природи; не міф утраченої наївної пантеїстичної віри, а міф віри в безмежність природних утілень, зокрема у формах естетичної діяльності; не міф зруйнованої часом наївної фантазії, а міф споконвічно притаманної розуму фантазії, яка сама лише спроможна «схопити» світ у його неперорухній єдності.

Гете свідомо розширював міфологічний план свого твору. Він доопрацьовував «Фауст-1» по лінії поглиблення не лише «метафізичної» теми духовних сумнівів головного героя, а й «міфологічної» («Відьмина

кухня», «Вальпуржина ніч»). Той факт, що першим завершеним розділом «Фауста-2» стала 3-тя дія («Гелена»), також свідчить на користь міфологічної орієнтації цілого.

Розкриття
єдності світу

Втілення міфологічної теми у творі багатоаспектне. Можна припустити, що поет мав намір розкрити *єдність* світу, важливе місце в якому посідає міф. Це єдність природи. Це єдність природи і міфу, а також єдність самого світу міфів, який включає в себе на рівних правах північний демонізм (Мефістофель, нечисть Вальпуржиної ночі) і грецький хтонізм, міфи хтонічні і «класичні» (Гелена). Нарешті, це єдність *поетичного* втілення міфологічної єдності у вигляді «амальгами» — поетичного взаємопроникнення різних художніх елементів, у тому числі «високого» і «низького», серйозного і комічного, пафосного і буденного тощо.

Бесіда Фалеса
і Анаксагора

Із позиції такого розуміння можна знайти додатковий зміст у сцені філософської бесіди Фалеса й Анаксагора («На горішньому Пеней»). Не раз уже зазначалося, що Гете у суперечці між «нептуністами» і «вулканістами» про зміни земної поверхні погоджувався з першими, які обстоювали поступовість змін. Але у сцені суперечки двох філософів Гете не поспішає пристати до думки когось із них; адже те, що для вченого розуму розділено, для природи — одне ціле. І камінь, і волога — рівноцінні начала.

Зіставивши погляди обох учених, поет дає можливість діяти самій природі. Під землею нуртує Сейсмос, землетрус здіймає хвилі на річці Пеней, міфологічні мешканці довкілля кидаються навіть до моря,

але й тут підземні сили дають знати про себе: народжується морський кряж. Сейсмос пишається своєю роботою: «Не мав би світ таких окрас, / Якби я не трусив, не тряс». Гете любить приводити в рух сили стихій. Його поетичній фантазії підвладні явища *катаклізмів* — землетрус і повінь, виверження вулкана і падіння комети; навіть схід сонця супроводжується «громким гомоном», коли «гримкоче брама неба».

У наведених прикладах зображення природи відповідає кантіанському і шеллінгіанському визначенню *піднесеного* (erhaben). Шеллінг писав: «...природа піднесена не лише своїми розмірами, що перевищують нашу спроможність сприйняття, чи своєю міццю, непереможною для наших фізичних сил; вона піднесена взагалі у своєму хаосі, або, як висловлюється також Шиллер, у заплутаності своїх явищ взагалі». Кантіанське поняття піднесеного стало продуктивним для німецької поезії на межі століть. Воно допомогло розширити обрії поезії до космічного начала, при цьому зберегти психологічно відкрите, глибоко інтимне ставлення до неї. Оскільки, за Кантом, піднесене належить до законодавства ідей розуму, то саме воно надихає на активну діяльність творчої уяви, на *фантазію*, що ми й бачимо у Гете.

У «Фаусті» Гете у природі панують *злагода* і співзвучність усіх сил — горніх і підводних. Символом єдності, повноти і багатства у природі виступає *всепримирююче* світло, втілене в образі могутнього і вічно юного Аполлона: «Нас пестить і гріє живий його племін, / І гори, й оселі, і берег, і хвилі, / У світлі веселім Огнистому милі». Між ніччю і днем, протилежними

Естетика
«піднесеного»
у творі

Злагода усіх
сил природи

силами природи, панує *дружня* згода: «Прекрасна богиня нічного склепіння / Зичливо приймає і брату хваління». Усі природні стихії — Вода, Земля, Світло і Повітря — перебувають у дружньому *симбіозі*, 2-га дія завершується гімном на їх честь: «Всім стихіям чотирьом / Возсилаємо псалом!»

Повернення до
першовитоків

Гете виділяє в житті природи момент вічного повернення до першовитоків, *кругообіг*, що власне і виражає собою міф. Не лише морське свято — всі стихійні катаклізми повторюються вічно. Уже вкотре Сейсмос вивергає з глибин морського дна скелястий острів, на якому миттєво закипає життя, а Діана посилає з неба на землю знамення — комету. Юпітер гримить на небі, а в морі йому відгукується Нептун. Вкотре відбувається купання у затишній Пенейській бухті, і з'являється лебідь, якого привабила краса однієї з юних дів. Так само, як і колись, морські напівдів-напівптахи Сирени заманюють подорожніх піснями та обіцянками розповісти історії, що колись почули від Улісса, а Сфінкси загадують свої загадки.

Єдність
органічної
і неорганічної
природи

Неорганічна природа щільно злита з органічною, а катаклізми (байдуже, гірські чи морські) породжують життя. Безперервно творяться нові форми; усе, щойно народжене, відразу ж починає рухатися, переплітатися, зчеплюватися. Поет уявляє цей рух міфологічно, як *живий*. Відразу ж після землетрусу («На горішньому Пеней») буйна зелень вкрила голі схили гори, а в тріщинах скель заблищало золото. За ним відразу ж кинулися мурахи, пігмеї, дактилі. У світі крихітних створінь панують ті ж самі закони, що й у «великому світі», тут рух також проходить

через свої дрібні катаклізми. У природі всі форми співіснують, проте кожна з них прагне самоствердитися, нерідко за рахунок інших. Так само тут, між крихтливими створіннями встановлюється підлеглість, із руди кують зброю, пігмеї винищують болотяні чаплі заради пір'я на «окраси», і ось уже всіх не на жарт охопила ворожнеча!

Втілюючи образи античної міфології, Гете наслідував Шеллінга, який, пов'язавши міф із природою, відійшов від вінкельманівської ідеї гармонійно врівноваженого міфу. У Гете *буяння життя* заступає місце естетичної гармонії, а *потворне* набуває рис величного. Читач ніби знову потрапляє у баладний світ «Вільхового короля», але тут чудесне вже не тривожить душу неясними видіннями, а постає в усій своїй *чуттєвій повноті* і захоплює, як Фауста: «Примне це видовище незвичне: / В потворному угадуєш величне».

Важливим міфологічним компонентом у Гете стає *ніч*, час буяння розкутої чуттєвості. Уже сама назва «Класична Вальпуржина ніч» має зблизити те, що вважали непокінченим у часи Вінкельмана — Готшеда — Лессінга. Між північним демонізмом та грецькою «класикою» тут виявляється багато подібного. Ця подібність фіксується словами Мефістофеля: «*Колег античних не люблю чогось*», та і сам диявол виведений як *хтонічний* образ. Хтивя поведінка Мефістофеля безумовно відповідає містеріальному образу «ворога роду людського», проте вона також міфологічно вписується у загальний потік вічно діяльної і життєдайної природи. Гете звертає увагу на

Велич
і буяння
життя

Час розкутої
чуттєвості

подібність зовнішності грецьких хтоніків та Мефістофеля — це копито і кульгавість диявола як прикметні риси тератоморфізму. Це було новаторство, яке випереджало міфологічні ідеї Я. і В. Грімів.

Образи
хтонізму

Перед читачем проходить низка хтонічних істот грецької міфології — грифи, сфінкси, сирени, ламії... У дусі Шеллінга Гете увиразнює їхню дисгармонійну зовнішність: «Ти зверху мов мальована картина, / А знизу глянь — страхотлива тварина». У них прихована погроза, вони готові, якщо треба, пустити в хід кігті, їхня мова брутальна, а жарти задержувати; вони не приховують своєї плотської розпусності. Навіть Мефістофель трохи ніяковіє від їхньої «надмірної життєвості»: «І наше плем'я не завжди етичне, / А не таке нахабне, як античне».

Міфологічний
світ — частина
світу природи

У «Фаусті» міфологічний світ як частина світу природи далекий від поняття *моральності*; цю тему порушив ще Шеллінг: божества, за його словами, «і не моральні, і не аморальні», вони «перебувають поза цією альтернативою»; «вони у своїй розпусності просто наївні...».

Прийом
«очуднення»

Ось у такий світ потрапляє головний герой у 2-й дії «Фауста-2». Гете підсилює неподільну *єдність* міфології, яка, у свою чергу, злита з природою, за допомогою прийому «очуднення» — певних особливостей сприйняття Фауста: його ставлення до представників «низової» міфології зберегло виразні сліди літературної «ідеалізації» і тому здається у цьому середовищі наївним і часом комічним. Потворні сфінкси викликають у нього благоговійну згадку про Едіпа, брехливі й нахабні сирени нагадують про Одиссея,

гугняві грифи — про золотий скарб гіпербореїв, який вони стережуть; усе уявляється Фаустові у величному світлі: «В душі моїй встають привабно-кличні / І по-статі, і спогади величні».

Показовою є сцена Фауста з кентавром Хіроном («На долішньому Пеней»). Тут поет намагається розкрити образи героїчної міфології з позиції *всеохопної єдності* природи, при цьому не зводячи самі ці образи до рівня хтонічного натуралізму. Захоплено вітає Фауст кентавра як славетного вихователя, що «плекав героїв рід на шану у віках», водночас як знаменитого цілителя, нарешті, як живого свідка багатьох героїчних діянь, котрий прожив своє життя як «напівбог». Проте такий «класично» піднесений пафос Фауста не зрозумілий Хіронові, і він сприймає його слова як звичайні лестощі. Адже цій істоті не властиво сприймати міфологічні події з того ідеалізуючого погляду, який виробила європейська культура; кентавр бачить у них *безпосередню реальність*, тому він грубувато жартує про свої заслуги та достоїнства, дає простодушну оцінку знаменитим героям, із душевним болем розповідає про Геркулеса, а про красу Гелени говорить як про цілком земну, а не якусь ідеальну. Шляхетну картинність знаменитої міфологічної сцени — Гелена на спині у кентавра рятується від викрадача Тесея — Хірон руйнує натуралістичними подробицями своєї розповіді. Незграбно вчепившись у шерсть чудовиська, щоб часом не звалитися, Фауст вражений відкриттям, що на цій самій спині колись сиділа (десятилітня) Гелена, причому, за словами кентавра, точнісінько так само тримаючись за гриву:

Кентавр
Хірон

Фауст. Ти віз її?
Хірон. На цій ось спині.
Фауст. Куди і я оце заліз?
Від щастя я не тямлюсь нині.
Хірон. Вона й держалася отак,
Як ти, за гриву...

Хірон ніяк не може збагнути закоханості Фауста, в якій поєдналися поклоніння вченого міфологічному образу Гелени та чоловіче палке обожнювання. Почуття Фауста він сприймає, в душі стародавніх греків, як своєрідну душевну хворобу («Гелени хоче цей шалений» — і мчить його для зцілення до жриці Манто: «По-людському ти просто захопився, / А духам так здається — з глузду збився»).

Нове
розуміння
класичної
міфології

Ґете спонукає читача по-новому сприйняти світ класичної міфології. У застиглих мармурових статуях, які для Вінкельмана втілювали античність, поет відкрив природність, теплоту, чуттєвість, життєвість і простодушну грубуватість. Розвінчуючи ідеалізований міф, він наче знищує дистанцію між міфологічним минулим і своїм часом і, наближаючи міф до сучасності, возвеличує *природу* як *начало*, що підноситься *над часом*.

Особливо яскраво про це свідчить втілення у творі образу Гелени — образу, який виходить за межі хтонізму.

ГЕЛЕНА

Задум
митця

Задум другої частини «Фауста» виник як історія кохання Фауста до знаменитої красуні класичної давнини Гелени. Зберігся план під назвою «Гелена»,

який включає ті події, що становлять зміст перших трьох дій.

Гелена була не єдиним жіночим персонажем народної легенди про Фауста. У лялькових виставах були також популярні Юдіф, яка відрубувала голову Олоферну, Даліла, що відрізала пасмо волосся Самсону, «цнотлива римлянка» Лукреція та венеціанська куртизанка Лукреція. Іноді на закінчення показували фарсові сюжети про розпусних жінок та вередливих дружин у плані середньовічної балаганної традиції «приниження жінок», театральні ефектні епізоди про перетворення жінок на фурій, які в заключному «балеті фурій» «розривають на шматки» Фауста.

Гелена була важливим персонажем народної легенди про Фауста. Цей образ у середні віки втілював плотську красу і чуттєві насолоди; його аналогом був хіба що образ Венери, яка жила в Гроті Венери (Venusberg). Міфологічну героїню Гелену сприймали тоді як уособлення *самодостатньої* краси, не пов'язаної з природою, продовженням роду чи якимись етичними нормами, зокрема з лицарською любовною етикою, а тому краси особливо гріховної, згідно з мораллю середніх віків. За допомогою магії Фауст викликав Гелену Прекрасну, «з якою він віддавався хтивим завабам». За легендою, наслідком цього зв'язку спочатку було «мерзенне чудовисько», а потім син Юстус, який мав дар передбачення.

Г. Гейне пояснював побутування вродливиці Гелени в народній легенді обставинами, пов'язаними з поширенням гуманізму в Німеччині. На його думку, вульгарна середньовічна травестія цього образу

Жіночі образи
у легендах
про Фауста

Гелена
в народних
легендах

Гейне
про Гелену

мала на меті принизити водночас самого Фауста, якого Гейне сприймав як гуманіста.

Перша поява
Гелени

Уперше Гелена з'являється у «Фаусті-2» як персонаж пантоміми, яку Фауст ставить на прохання Цісаря (1-ша дія). Ми бачимо її й Паріса очима придворних глядачів, які із захватом або скептицизмом обговорюють її зовнішність, поведінку, подробиці життя. Уже тут образ Гелени постає як неоднозначний. Уперше звучить мотив викрадення, який поступово поширюється й на тему *краси, що вносить у людське життя загальний неспокій, сум'яття і трагізм*. Такими є, на думку Гете, доля і життєве призначення знаменитої міфологічної красуні.

Тема
краси

Тему *краси* поет прагне розкрити немовби з гуштини самого життя. Лише уява, схильна до ідеалізації, виділяє красу з природи, з якою вона насправді злита до нерозрізненності. У зображенні Гете Гелена міфологічно втілює красу не тим, що вона протистоїть природі, а тим, що як *чуттєвість* вона таїться у самій природі. Вона ніби одна з її стихійних сил, що постала в людській подобі, і в цьому полягає суперечлива і навіть *руйнівна* сила її краси. Для міфологічних істот «Класичної Вальпуржиної ночі» Гелена — це жива частина різноманітної і суперечливої природи; для багатьох героїв до Фауста, людей брутальних і необов'язково естетично витончених, вона — предмет чуттєвих бажань, що пробуджує в них природу, і конкретного володіння. Лише для Фауста Гелена — ідеал краси й об'єкт естетичного поклоніння. Отже, *класичний міф краси*, в зображенні Гете, — це породження ідеалізуючої свідомості, плід постійно

рефлектуючої думки, певний «регулятивний принцип» (Кант, Шиллер). Створивши міф краси, людина піднялася над нерозрізненною стихією життя, але й відділила себе від *живого потоку життя*, порвала з «наївним» буттям.

Історію «викрадень» Гелени Фаустом Гете придумав сам; проте грецький міф про Гелену містив передумови, необхідні для такого розгортання сюжету. Поет передав їх у словах самої Гелени:

Історія
викрадень
Гелени

Боги й напівбоги, герої й демони
За мене бились, шарпались, боролись
І за собою по світах водили...
Первинна вже накоїла я лиха,
Вторинна ж, і третинна, й четвертинна —
Ще більше!..

Це означає, що Гелена сприймає своє життя як безперервну низку перетворень власної особистості; зустріч із Фаустом вона вважає четвертим перетворенням. Кожне «викрадення» докорінно змінює її життя. Вона ніби щоразу втрачає свою ідентичність, а власну красу сприймає як щось чуже і навіть небезпечне для себе та інших. Суперечливі поговір і доля стали сумнівними супутниками її краси («Denn Ruf und Schicksal bestimmten fürwahr die Unsterblichen / Zweideutig mir, der Schöngestalt bedenkliche Begleiter...»)

Життя як
перетворення

Народжена від «викрадача» дівочої честі Зевса, Гелена і втілює долю героїні, яку вічно викрадають («Ізмалечку її вже викрадають, / За літньою героїю упадають...»). Гете розсипає по тексту імена її «викрадачів»: Тесей, Перітой, Афідн, Патрокл, Менелай,

Трагічна доля
героїні

Паріс, його брат Деїфоб, навіть тінь Ахілла («Як тінь із його тінню я єдналася»). Тепер до кола «викрадачів» увійшов і Фауст, який бере шлюб із Геленою як із *духом*. Ми чекаємо, що цей союз, як і попередні, має закінчитися трагічно.

Традиції
Еврипіда

Було помічено, що 3-тя дія «Фауста» за своїм духом близька до трагізму Еврипіда, і це не випадково. Перед нами образ украй схвилюваної, внутрішньо збентеженої героїні; її терзають докори сумління, спогади про порушені клятви, про пережиті бідування:

Чи це кара, чи спогади минулого?
Чи я була, чи є, чи буду жахом тим,
Руїницею міст, маною, маревом?

Образ
Гелени

Здається, у житті цієї красуні не було нічого радісного і світлого. Життя в Трої у шлюбі з Парісом було для неї невтішним («Не говори про насолоди! Безліч бо / Мені упало злигоднів на голову!»). Вона подумки тремтить перед Менеласом за скоєне і боїться, що він уб'є її як жертву богам. Самого Менелая схарактеризовано як пересічного, грубого солдафона і морського розбійника («Цар Менелай блукав десь, все плюндруючи, / Ні суходолу не минав, ні острова»); нічого гармонійного у шлюбі Гелени з ним не було.

Воістину, «на світ увесь прославлена й ославлена»! Де ж у ній той «божественний чар», що захопив колись Генріха Гейне? Сльози постійно застилають погляд її «білих очей», зморшки страждань і болісних спогадів порили її «мармуровий лоб», а тваринний страх перед покаранням зігнув її «бездоганно досконалий» стан. Як постійні супутниці її супроводжують

рабині, особи з мізерним у Греції суспільним статусом; а постійним співбесідником стає потворна Форкіада (Мефістофель).

У цьому контексті Мефістофель несподівано набуває нової функції — втілення *тривожного сумління* Гелени. Він постає у подібі ключниці царського дому. Напрошується порівняння з богинею хатнього вогнища Гестією (римською Вестєю), хранителькою устоїв сім'ї. Потворна зовнішність Форкіади, якої набув Мефістофель («Худа, висока, з дико хмурым поглядом, / Що душу й зір жахає неоміряно»), втілює невірність Гелени сімейним устоям, що були такими важливими в Греції, та її внутрішній неспокій. Хворобливе сумління спонукає її до відчайдушних вчинків. Так, Мефістофелю вдається схилити красуню на чергову зраду, ціною якої вона нібито врятує своє життя. Воістину слабкий дух цієї жінки!

Мотив
тривожного
сумління

Огорнувши Гелену та її рабинею непрозорою хмарою, Мефістофель переносить їх у замок Фауста. «Провину» баштового Лінкея, яка, в дусі лицарської етики служіння дамі, означає лише непереборність її жіночих чар, Гелена сприймає як ще одне свідчення прокляття, що тяжіє над нею:

Мотив
прокляття

...Скрізь і всюди
Собі на безголов'я, пориваю
До безуму серця мужів...

Та й лицарський комплімент Фауста звучить для Гелени досить двозначно: порівнявши красуню з «лучницею» («die sicher Treffende»), з Діаною, він віддає їй «себе і все, що мав своїм», поки вона не винищила

все своїми стрілами («Ось стріли знов за стрілами
летять / І в мене б'ють, дзижчать навкруг, пернаті,
/ Пронизуючи замок мій наскрізь»).

Небезпечна
краса

І дійсно, володіти красунею означає небезпеку. Надходить звістка, що Менелай рушив війною на замок, щоб силою повернути дружину. Фауст дає наказ: Менелая «зіпхнуть у море знов мерщій». Хор сумно коментує: «Той, хто красуні жадає собі, / Передусім обачно / Доброї зброї хай припасе!» Щоб уникнути всіляких небезпек, Фауст закликає Гелену сховатися з ним «у той край коханий, рай жаданий», щоб там, «змінявши трони на альтани, / В аркадським щасті вільно жить».

Фауст
і Гелена

Ми бачимо, що у 3-й дії «Фауста-2» Гете поєднує двох багато в чому подібних людей. Обоє терзає неспокій: Фауста — через внутрішні поривання, Гелену — через зовнішні обставини. Обоє стають жертвою краси: Фауста бере в полон краса Гелени; Гелену беруть у полон через її красу різні чоловіки. Обоє перебувають у стані внутрішнього роздвоєння; але Фауст прагне самовизначитися як особистість через високу мету прагнень, а Гелена постійно втрачає себе як особистість, коли належить різним чоловікам. Обоє шукають спокою, втіхи і розради...

Евфоріон —
символ поезії

У третій частині 3-ї дії події переносяться із замку Фауста в якусь аркадійську область, царину пасторальної безтурботності і поетичних мрій. Від шлюбу Фауста і Гелени народжується дитя — Евфоріон, який, за словами самого Гете, символізує поезію. Здавалося б, у гармонії кохання, подружнього життя і батьківства Фауст нарешті знайшов найвищу

втіху і духовне задоволення: «Те, що снилось, все здійснилось».

Останній епізод 3-ї дії є одним із ключових для розуміння концепції усього твору. Тут привертає увагу важливий перегук з естетичними міркуваннями Ф. Шиллера.

Евфоріон, Фауст, Гелена і хор виражають свою радість в енергійних строфах, витриманих у поетичному розмірі оди «До Радості» Шиллера. Якщо ми порівняємо їх з наступними строфами — тими, де Евфоріон передає свої настрої борця, то знайдемо приховане зіставлення двох позицій. Одна — це позиція Шиллера, натяк на його знамените естетичне положення про «царину естетичної видимості»; друга — позиція Байрона, який боровся за волю зі зброєю в руках у поневоленій Греції. Проте Гете не прагне до заперечення якоїсь однієї з них; він зв'язує їх воєдино.

Шиллер
і Байрон

У 24-му «Листі про естетичне виховання людини» Шиллер пише про «три ступені розвитку, що їх неминуче і у строгій послідовності мають пройти як окрема людина, так і весь рід, якщо вони хочуть виконати повне коло свого життєвого призначення... Жоден ступінь не може бути пропущений зовсім, а також не може бути зміненою їх послідовність...». Ці три ступені — фізичний, естетичний і моральний стани: «Людина в її *фізичному* стані підкоряється лише своїй природі, в *естетичному* стані вона звільняється від цієї сили, у *моральному* стані опановує її».

Шиллер
про три ступені
розвитку
людини

Ми можемо зробити висновок щодо відповідності «Фауста» цій думці Шиллера: весь твір саме й розкриває шлях Фауста через три «стани». «Фауст-1»

Шлях героя

втілював перший «стан» — *фізичний* потяг героя до Маргарити, продиктований самою всесильною природою. Цьому стану притаманна його трагічна незавершеність. Відповідно до метафізичного плану цілого, Маргарита мала загинути, покинути твір, щоб Фауст зміг перейти до другого «стану» — естетичного. Якщо раніше Фауста захоплювала простодушність і наївність Гретхен, яка розв'язала його чуттєвість, то цього разу його полонить *краса* Гелени. Після пантоміми про Гелену і Паріса Фауст відчуває нове, не знане раніше, почуття кохання. Його сон (на початку 2-ї дії) малює йому Гелену як міфологічний образ *високої* краси. Одружившись із героїнею, він, як йому здається, пізнає найвищу мить щастя і задоволення: це щастя любовного союзу із втіленою красою. Поет увиразнює гармонію нового щастя народженням Евфоріона. Як ми пам'ятаємо, у «Фаусті-1» герою, що став батьком, не довелося зазнати *щастя* батьківства. Змінюється і природа: у «Фаусті-1» *жива* природа панує над почуттями й думками героя й обумовлює чуттєво пристрасний бік його життєвих шукань. І ось тепер, замість палких місячних ночей у звичайному весняному садку — блаженний спокій на лоні фантазійної природи з умовною красою аркадійського краю.

Але у розглядуваній нами сцені поступово назріває важлива для Фауста зміна від другого до «третього стану», від *естетичного* до *морального*, від споглядання до вчинку.

Стосункам між Фаустом і Геленою була притаманна гармонія, в основі якої лежала *відчуженість*

від зовнішнього світу; її символом був грот, у якому міститься самостійний світ («Там, в альтані, світ є цілий, / Гай і луки, гори й ріки... / Там глибини незглибимі»). Усе це — ніби друга, «паралельна» реальність; тому ми можемо сказати словами Шиллера, що, звільнившись від чуттєвої, фізичної природи, Фауст і Гелена в естетичній царині позбавляються її як *фатальної необхідності*. Не лише Фауст знаходить спокій — Гелена звільняється від докорів сумління і почуття провини, а також від небезпеки з боку войовничого чоловіка.

Основа
гармонії

Здавалося б, Мефістофель має святкувати перемогу. Однак Фауст не може задовольнитися своїм станом. Метафізичний план твору диктує, що стан естетичної гармонії не може бути тривалим! За Шиллером, повною мірою людина може вивищитися над фізичною природою («цариною необхідності») лише в наступному — «моральному стані» (тобто на рівні *вчинку*). За Кантом і Шиллером, це і є істинний стан свободи.

Пошук
істинної
свободи

Хоча краса сама по собі не може бути кінцевим пунктом людських прагнень, та шлях до свободи, за Кантом і Шиллером, лежить саме через красу (Шиллер: «Краса мусить вивести людину на істинний шлях»; «Красу треба зрозуміти як необхідну умову існування людства»). Наслідуючи думку Канта про те, що останньою метою природи стосовно людини є її здатність ставити перед собою *мету*, Й. Г. Фіхте стверджував, що саме у *безкінечному* прагненні людини до мети полягає її вищий *моральний* обов'язок. Німецька ідеалістична естетика досягала буття людини як шлях

До волі
через красу

через красу до моральності («практичного розуму»), від споглядальної насолоди до діяльного прагнення, від царини необхідності до царини свободи.

Утілення
гармонії
прагнення
в образі
Евфоріона

Тепер зрозуміло, чому думка Шиллера про «три ступені розвитку, що їх мають пройти як окрема людина, так і весь рід», спонукала Гете розвинути її в напрямку, що заперечував Шиллерову ідею про самодостатню «царину естетичної видимості»: незадоволеність Фауста отримувала нову духовну поживу й енергію. Шиллеровій самовтішеній естетичній гармонії *споглядання* Гете протиставляє *неспокійну моральну гармонію прагнення*; вона й була втілена в образі Евфоріона:

Бій — нині оклик мій,
До перемоги стій!

Зв'язок
із поезією
Байрона

Гете назвав Евфоріона не просто «духом поезії», а втіленням поезії Байрона, тобто поезії суспільно активної і пристрасної. Байронову поезію Гете сприймав як зразок безмежного прагнення до високої мети. Шляхетний неспокій англійського поета привів його до італійських карбонаріїв, а потім до грецьких повстанців. Слова Евфоріона нагадують нам Байронові строфи, присвячені героїчним грекам («Паломництво Чайльд Гарольда», «Пісня грецьких повстанців», «Урвався шлях твого життя...», «В день мого тридцятишестиліття» та ін.):

Хочеш в вільній жити країні —
Зброю звір і — в бою вир!
Кожна жінка — героїня,
Кожен хлопчик — богатир <...>

Вам чути з моря грім прибою?
Вам чути з поля грізний клич?
То рать на рать іде стіною
На смертну брань, на люту січ.
В бій піти
Й полягти —
Це ж така звичайна річ.

Високий порив, намагання підвестися над землею, над світом буденності спричинили загибель Евфоріона; «у загиблому ніби впізнають знайому постать» — Байрона. Гелена зникає. Хор рабинь перетворюється на явища природи — на гілля, квіти і плоди, на відлуння, струмки і воду, на виноград і вино, на Діонісову стихію, на свято врожаю — вічного оновлення життя. Знову замикається вічне коло природи, що вкотре збагачує себе безсмертною ентелехією.

Символічна
загибель
Евфоріона

Загибель Евфоріона і зникнення Гелени пробуджують Фауста від «естетичного сну». Він відкриває для себе нову істину. Вона — не у споглядальній насолоді високою красою, а в діяльності.

Відкриття
Фаустом
нової істини

ФАУСТ

У 4-й та 5-й діях концепція всього твору набуває завершеності. Шлях Фауста веде його від споглядання краси в аркадійському краї, відчуженого від усього земного, до діяльності на благо земного.

Нові шляхи
Фауста

У 4-й дії звучить тема війни, земної слави, влади і володіння. Мефістофель пропонує Фаусту владу і славу в світі, який той щойно оглянув із захмарної висоти, «земні царства і їхні всі пишноти». Так само

Тематика
четвертої дії

в Євангелії диявол, підійнявши Ісуса на високу гору, пропонує йому безмежну владу над земним світом (див. Євангеліє від Матвія, 4, 8). Мефістофель хоче захопити Фауста планом побудувати собі «дворець розкішний і преппишний»: «У затишку там не один домок / Ховав би найпрекрасніших жінок». Але Фауст відхиляє таке повторення аркадійського уса-мітнення. Не бачить Фауст себе і в ролі всесильного вершителя людських доль, що не відмовляв би собі в задоволенні *егоїстичних* бажань у насолодах, як Сарданапал. Влада приваблює його не заради особи-стої слави і самозаспокоєння, а заради важких звер-шень: «Я влади прагну, володінь. / Діла — ось суть; а слава — тінь». У розумінні Фауста, володар — це господар своєї волі, а не раб насолод. Влада для ньо-го — це вияв внутрішньої волі, духовності: «Хто тримає владу, / Її саму хай має за відрату, / Хай у собі високий дух плека, / Що не збагне ані душа людська». Тут устами Фауста Гете виражає нове розуміння особистості володаря, в якому вгадують-ся риси романтичної одержимості, духовної самодо-статності, геніальності. Зрозуміло, що й тут Мефіс-тофель безсилий перед душею Фауста.

Фауст одержує від Цісаря за допомогу у війні вина-городу — смугу прибережної землі, постійно залиту морською водою, і хоче осушити її. Чергування при-пливу і відпливу в морі він сприймає як якийсь ір-раціональний кругообіг, без руху вперед, без смислу і мети. Фауст приймає виклик природи і хоче вступи-ти у змагання з її деструктивними силами. Він праг-не утвердити себе через підкорення сліпої стихії,

грубої і впертої сили води, словом, природи *нетворчої*: «І рветься вже туди мій дух крилатий: / От з чим боротись, от що подолати!» Тут виявляється порив внутрішнього самоствердження у змаганні з механічною, бездушною зовнішньою силою, зі сліпою необхідністю, яку символізують безплідні морські хвилі.

Але дух Фауста на цьому не зупиняється. Невдовзі він ставить перед собою складнішу мету: перетворити безплідне примор'я на квітучий сад.

Важливо звернути увагу на те, що Гете виводить у 4-й дії ще двох «будівничих». Цісар, що переміг імператора-самозванця, будує державу на нових засадах, маючи на меті громадський порядок, політичну необхідність та економічну доцільність. Архієпископ зводить храм та будує монастир, щоб замолювати гріхи політиків і громадян держави. І політик, і церковник дивляться на людину лише як на *знаряддя* для досягнення мети, що виходить за межі самої людини. На відміну від них, творчі поривання Фауста відповідають головному постулату кантівської етики: людина, з точки зору найвищого призначення природи, — не засіб, а сама *мета*. Загальнолюдські (духовні) цінності, у розумінні кантівської доби, є вищими за будь-які державні, національно-расові чи конфесійно-релігійні.

Фауст будує не державу і не храм; призначення його будівництва — поза політикою та релігією. Це — возвеличення людини як такої. Фауст (а разом із ним і Гете) спирається на постулат *абсолютної цінності людини*. Усе створене ним Фауст має передати людям як естафету *культури*. На відміну від держави

Невпинність
пошуків

«Будівничі»
у «Фаусті-2»

Людина –
не засіб,
а мета

Цінність
людини

Цілі культури
у сфері
нескінченного

і церкви, суть та форми яких зазнають безперервних історичних змін і значною мірою залежать від завдань скінченного (буденного) світу, цілі культури — як феномена духовного буття людини — перебувають у сфері *нескінченного*. Так розуміла культуру вся кантівська доба. Мить щастя, яку Фауст «провидить» у нескінченному — це ще одна поразка Мефістофеля.

Фіхте

Разом із тим діяльність Фауста-будівничого возвеличує і *його самого*. Він реалізує свою «нескінченну» сутність у скінченному; його будівництво неначе опредмечує його вічний потяг до *свободи* — до духовної повноти власного буття. Тут ми виходимо на імператив *творчої волі*, який обґрунтував сучасник Гете — Й. Г. Фіхте (1762—1814). Цей філософ розумів пізнання світу як процес формування власного *Я*. Заради самовідчуття власної екзистенції *Я* мусять постійно ставити перед собою певну межу, перешкоду (*Не-Я*) із тим, щоб постійно долати її в мисленні. Постійне висування *Не-Я* постає як необхідна умова для існування *Я*.

Внутрішнє
самовизначення через
діяльність

Фауст фактично постійно розв'язує завдання власного внутрішнього самовизначення через діяльність. Зупинитися у своїх прагненнях, задовольнитися досягнутим він не може без небезпеки втратити себе як особистість. Вільна воля, через яку *Я* власне й спроможне відчути себе, може задовольнитися тільки *нескінченим*. Із погляду фіхтеанства, «зупинити мить» принципово неможливо, тож усі спроби Мефістофеля захопити Фауста *скінченим* знову приречені на поразку.

Наприкінці твору Фауст постає перед читачем уже зовсім старою людиною. Відтоді, як він брав участь у війні Цісаря, минуло багато часу. Фауст давно задовольнив своє бажання приборкати безплідні й руйнівні сили природи. Потім він заходився споруджувати на осушених землях квітучі міста. На це пішло багато років:

...Там, де хвилі
Грізно били з краю в край,
Там сади вже посадили,
Нарядили справжній рай <...>
Глянь — навкруг сади, городи,
Ниви, села, хутори...

Фауст
у фіналі твору

Тепер кораблі Фауста перетинають моря, доставляючи йому багатства з усіх кінців світу: «Тут у палаці ти сидиш / І цілий світ в руках держиш». Здається, нарешті прийшла самозаспокоєність, а отже, і здійснився план Мефістофеля? Та повнота влади примушує Фауста замислитися над ціною здобутого спокою. Індивідуалістична жадоба до самоствердження («Я все життя не йшов, а гнав / І брав з нальоту кожную насолоду...») приводила Фауста неодноразово до мимовільного, трагічного порушення моральної межі. Стосунки з Гретхен із вини Фауста закінчилися трагічно для дівчини; захистити Гелену від покарання Менелая він так і не зміг; життя їхнього з Геленою сина Евфоріона урвалося трагічно; він причетний до загибелі Філемона і Бавкіді... Фауст осягає трагізм усього пережитого ним і розкаюється у своєму зв'язку з Мефістофелем та всім світом духів.

Осмилення
життєвого
шляху

Він відкриває для себе нову істину: людина сама по собі достатньо сильна, щоб ще довірятися надприродним силам, і тим більше, щоб бачити мету життя за межами реального, природного світу:

...Шкода мені потойбіч зносить дух...
Тут твердо стій і пильний зір одкрий!

Монолог
прощання
з Мефісто-
фелем

Він виголошує монолог прощання з Мефістофелем, після чого його безпосередні стосунки з дияволом перериваються назавжди.

Здавалося б, настає момент повного задоволення Фауста сутнім — але зовсім не так, як того чекав Мефістофель. Якщо досі Фауст відчував залежність від сил, що перебувають *поза* його особистістю, — Мефістофеля, духів, чарівних примар, то тепер він переживає відчуття повноти *своєї* влади над собою, тобто мить свободи.

Засліплення
Фауста

З'являється Турбота і засліплює Фауста в момент його внутрішнього розриву з Мефістофелем. Фауст втрачає зв'язок із зовнішнім світом, але в його владі лишається його *внутрішній світ*. Осліпнувши, Фауст із тим більшою енергією жадає продовження будівельних робіт. Його дух ще більше піднісся для діяння.

«Воля
як життя»

Засліплення має той важливий смисл, що тепер Фауст пориває зі світом анархічних спокус і життєвої емпірії, зі «свободою *від*» і зосереджується тільки на духовній, *творчій* меті. Це і є «свобода *для*», свобода як умова власної екзистенції — «воля як життя» («Freiheit wie das Leben»). Про цю свободу саме й говорить Фауст у своєму знаменитому — останньому —

монологі: «Лише той гідний волі як (сутності) життя, хто день у день оволодіває нею».

У цьому місці монологу Фауста важливим є також смисл слів «день у день» та «оволодівати» («*der täglich sie erobern muss*»). Враховуючи фундаментальне положення кантіанства про автономну волю (Wille), ми можемо сказати, що у Гете свобода постає як усвідомлення індивідом самого себе через безперервність власного діяння, але не з огляду на зовнішню необхідність, а завдяки внутрішньому вольовому імпульсу. Тоді, дійсно, індивід мусить оволодівати (*erobern muss*) свободою в безперервному (*täglich*, щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності.

У своєму монолозі Фауст говорить також про свої заслуги перед народом, які бачить не в тому, що він ушляхетнив життя народу, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченного, а істину прагнення до нескінченного. Наведемо це місце в підрядковому перекладі: «На відкритих мною просторах заживуть мільйони, / Хай навіть не в безпеці, зате у діяльній свободі... / Під захистом греблі, / Спорудженої мужньою і сумлінною громадою... / Ось де найвища істина: / Тільки той здобуде для себе свободу як (сутність) буття, / Хто готовий оволодівати нею щоденно. / І нехай серед небезпеки, / Затє діяльно минає тут пора дитинства, зрілості і старості. / Я хотів би побачити таке вирування життя».

Характерно, що Фауст говорить тут про майбутнє. На думку Канта, «природні задатки людини...

Свобода
в розумінні
Гете

Монолог
Фауста

розвиваються повністю не в індивіді, а в роді», одній людині заради цього треба було б «надто довго жити». Індивід смертний, але рід безсмертний.

Кант

Тут доречно згадати співзвучні твору Гете міркування Канта про неможливість для людини знайти щастя — тобто ту мить повного задоволення сущим, якою Мефістофель хотів спокусити Фауста. На думку філософа, щастя для людини — це «цілковите задоволення усіх своїх потреб і схильностей»; проте природа людини «не така, щоб де-небудь зупинитися і задовольнитися володінням чи насолодою досягнутим». Отже, «за найсприятливішої зовнішньої природи мету її, якби вона й була спрямована на щастя нашого роду, ніколи не можна було б досягти в системі її цілей на землі». Кант робить висновок, що не щастя є вищою метою природи стосовно людини; такою метою є тільки *здатність людини взагалі висувати цілі* і прагнути до них, навіть якщо вони в принципі недосяжні. Кант писав, що «розвиток (Hervorbringung) розумною істотою (своєї) здатності висувати будь-яку ціль... — це *культура*».

Боротьба —
умова
розвитку
культури

Тепер можна ще раз оцінити концептуальну продуманість останнього монологу Фауста. Умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього, Фауст зовсім не виключає *небезпеку* з життя людей, тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним подоланням загрози, що постійно таїть у собі море. Проте тільки в цих умовах і можливе повноцінне життя всіх людських поколінь. У невтомній діяльності не окремих індивідів, а лише рід у своїй

сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи. Про це говорить Гете вустами свого героя. Свободу, як ідеальний стан людського суспільства, можна досягнути у вигляді безперервної діяльності, спрямованої у нескінченність. До людського роду як цілісності Фауст зараховує і себе. Індивід смертний, але рід безсмертний, тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду. Його прагнення вливаються в загальну культуру й успадковуються нащадками: «Ніяка вічність не поглине / Мої діла, мої труди».

Відкриття
важливих
істин

Не «аркадійське» блаженство, а діяльне існування як подолання щоразу нової перешкоди («межі»), що дає кожному індивіду самовідчуття власної екзистенції як свободи, — ось картина всієї мислимої повноти існування людини як індивідуальної і родової істоти, що відкрилася Фаусту в його прозиранні найвищої істини.

«Трагедія» Гете про Фауста закінчується смертю героя. Проте «фаустіанський» трагізм не пов'язаний із трагічними емоціями, під якими розуміють афекти безвиході, горя, відчаю; не пов'язаний він обов'язково з кровопролиттям тощо. Та, мабуть, головне — він не потребує *ідеального* героя, що було притаманно метафізиці трагічного у Шиллера і Шеллінга. Новий підхід дав Гете можливість зробити трагічним героєм фактично *низового містеріального* персонажа, яким був Фауст у народній легенді.

Фінал
як апофеоз

«Фаустіанський» трагізм не потребує й моменту *катастрофи*. Прощання з життям злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і втіхи, як колись у давньогрецьку добу, омріяну Гете і Шиллером:

«Фаустіанський»
трагізм

В смертний час ніхто не знав жахання,
Бо кістяк за горло не стискав;
Зцілювавши з уст життя дихання,
Геній тихо світоч опускав.

(Переклад М. Лукаша.)

Возвеличення
життя

Призначення «фаустіанського» трагізму — *возвеличення цінності життя як скінченного у нескінченності*. Настає катарсис як рівновага вищого пізнання і вищого афекту. Одне не може існувати без іншого. «Фауст» як трагедія логічно переходить в апофеоз. Він і представлений в останній сцені.

ПІСЛЯМОВА

«Фауст» Гете — це завершення і водночас початок: у суто художній галузі (жанр, стиль, сюжетобудова і тематика) його вплив сягає не далі від доби романтизму; що ж до естетичних і світоглядних аспектів, «фаустіанство» слід, разом з О. Шпенглером, розглядати як наріжний камінь нової європейської культури. Без «Фауста» не змогла б виникнути (і саме в Німеччині!) «філософія життя». Г. Зіммель, розглядаючи Гете як один із головних аргументів на користь цієї філософії, акцентував особистість як «законодавця» (Кант) потоку життя і себе в ньому, вважав творче начало найважливішим у людині, а все її існування розумів як «самотворення». Із традиціями Гете пов'язували сучасний європейський гуманізм Т. Манн, Г. Гессе, А. Швейцер, Г. А. Корф, Е. Кассінер та інші видатні мислителі ХХ ст.

Зокрема, це нове розуміння *форми*, що лежить в основі гуманізму Гете: вона єдина організовує «хаос відчуттів» (Кант) у щось одне ціле і певне, надаючи йому статусу життєвості, і, виходячи з духовності самої людської природи, «ушляхетнює» об'єкт, що сприймається. Рецептивний акт, тотожний із креаційним, розглядається тут водночас як акт естетичний.

Гуманізм Гете виявлявся в розумінні того, що творча активність свідомості була єдиною умовою і формою існування особистості. Оскільки розум спрямований

у нескінченність, то творчість (зокрема і художня) не підвладна скінченному, емпіричному. Ця думка є провідною для «Фауста». Людина, згідно з власною високою природою, не може задовольнитися випадковим і необов'язковим за своєю сутністю. Ось чому Мефістофелю ніколи не вдалося б спокусити Фауста скінченим, миттю емпіричного задоволення.

Гуманізм Гете виявляється і в акті художньої *творчості*, коли митець мав долати «гідний субстрат» природи, долати саме як «достойну» перешкоду, а не сліпу, ворожу силу; «долати», щоб перетворювати відповідно з її власними законами. Мистецтво не віддзеркалює механічно природу, а є рівноправним із нею у своєму реальному бутті.

Гуманізм Гете виявляється в уявленні про «*мистецтво майбутнього*», коли мав докорінно змінитися сам зміст його, а характерною рисою особистості мала б стати її надзвичайна сприйнятливість — не до витончених форм мистецтва, як у сучасній поетові Європі, а до *безпосередньої* краси життя, хоч би в яких формах вона виявлялася, і яка сприйматиметься як внутрішній закон, суть природи й усього земного в безпосередньому *цілісному* спогляданні «з глибин нескаламученої, розвинутої душі». Тоді нація й окремих індивідів відчували б себе духовно розкутими і повернули б собі втрачену *єдність* із природою, але вже на вищому, духовному рівні.

Гуманізм Гете ґрунтувався і на вченні Шеллінга про тотожність природи і свідомості (необхідності і свободи). Він долав розрив між природою і *культурою*, яка бралася під захист як творіння людського духу та

його найвищий вираз. Альтернативи їй не могло бути. Зректися культури, що базується на фундаментальних основах людського мислення, можна, якщо хіба знищити людський розум як такий. Так, у «Докторі Фаустусі» Т. Манна Адріан Леверкюн прагне «знищити Дев'яту симфонію» — втілення симбіозу мистецтва, життя, людяності.

Ідеї Гете суттєво вплинули на межі ХІХ—ХХ ст. на естетичну думку в Росії, яка, переживши найбільше з усіх європейських країн захоплення німецьким ідеалізмом, знайшла у Канта і Гете ідею «*соборності*» культури (В. С. Соловйов, В. Іванов).

У Соловйова міркування Канта і Гете про нескінченність культури розвинуто у вигляді ідеї нескінченності реального існування *людської природи* (тобто перемоги над смертю), що наближає філософа до розуміння «ентелехії» Гете.

В. Іванов не лише наближається до ідей Шеллінга і Ф. Шлегеля, до естетичних міркувань Гете і Шиллера, але й синтезує їх із Вагнеровими прозріннями «мистецтва майбутнього», коли пише, що поезія нічого іншого не хоче, як бути «вселенською, дитинною, міфотворчою», повернутися «до істини і простоти дитинної», бути прилученою «знову, як рівноправний член і сестра, до хороводу мистецтв: музики, живопису, скульптури, танцю», а сам творчий акт мусить спрямовуватися не розсудливістю чи гіпертрофованою рефлексією поета, а відчуттям цілісності внутрішнього буття, в якому відбивається цілісність буття загального.

Серед важливих досягнень доби Канта—Гете В. Іванов виділив естетичну *утопію*, яка долає раціоналістичну, рефлексивну культуру, що перетворює художню творчість на самодостатню, вузько інтелектуальну сферу і цим роз'єднує народ і митця.

Т. Манн ніби розвиває інтенції В. Іванова, коли стверджує, що мистецтво «післябюргерського світу» буде звільнене «від урочистої ізоляції, яка була результатом відділення культури від культу... Воно відкине свої меланхолійні амбіції, і його долею буде нова невинність, навіть простодушність. Майбутнє побачить у ньому... служницю спільноти, яка охоплюватиме значно ширше коло, ніж коло «освічених», яка не буде володіти культурою, а стане, можливо, самою культурою».

Його підтримує Г. Гайдеггер, для якого ідеал мистецтва — такий його стан, коли творець, втягнутий у сутність буття, у «*відкритість* сутнього», відбиватиме його на собі, а зрозуміти художній твір означатиме зрозуміти образ самого *буття*, переданий митцем, а не самодостатній твір як акт суб'єктивного «схоплення». Усі троє мислителів бачать причину деградації мистецтва і самого життя в «обмирщенні», в його розчиненні в емпіричному, в розриві з об'єктивними основами буття і з його трансцендентними початками.

Як бачимо, творчість Гете містить, нехай імпліцитно, запитання, звернені й до України. В усякому випадку, у ній окреслено шлях для нашої культури — ті можливості розкриття її духовного змісту, що допоможе Україні не тільки піднятися, але й збагатити всю європейську культуру.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Аветисян В. А.* Гете и проблема мировой литературы.— Саратов: Изд-во СГУ, 1988.
2. *Аникст А. А.* Гете и Фауст. От замысла к свершению.— Москва: Книга, 1983.— (Судьбы книг).
3. *Аникст А. А.* Творческий путь Гете.— Москва: Худож. лит., 1986.
4. *Бахтин М. М.* Время и пространство в произведениях Гете // Эстетика словесного творчества.— Москва: Наука, 1979.— С. 204—237.
5. *Бельшовский А.* Гете, его жизнь и произведения — Санкт-Петербург.— Т. 1.— 1898. Т. 2.— 1908.
6. *Білецький О. І.* «Фауст», трагедія Гете // Збір. пр.: У 5 т.— Київ: Наукова думка, 1966.— Т. 5.— С. 440—479.
7. *Гете Й. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т.— Москва: Искусство, 1988.— (История эстетики в памятниках и документах).
8. *Гете Й. В.* Золоті слова: Афоризми, вірші / Переклад М. Ігнатенка.— Ніжин—Київ, 2001.
9. *Гете Й. В.* Избранные сочинения по естествознанию / Пер. и коммент. И. И. Канаева.— Москва: АН СССР, 1957.— (Классики науки).
10. *Гете Й. В.* Избранные философские произведения / Под ред. Г. А. Курсанова и А. В. Гулыги.— Москва: Наука, 1964.
11. *Гете Й. В.* Невгасима любов: Вибрані поезії / Пер. П. Тимочка.— Київ: Видавн. центр «Академія», 1997.

12. Гете Й. В. Об искусстве / Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Гулыги.— Москва: Наука, 1975.
13. Гете Й. В. Собрание сочинений: В 10 т. / Общ. ред. Н. Вильмонта и др.— Москва: Худож. лит., 1975—1980.
14. Гете Й. В. Твори / Пер. В. Петрика (В. Стуса) та ін.; Вступ. ст. Г. Кочура; Примітки М. Лукаша.— Київ: Молодь, 1969.
15. Гете Й. В. Фауст / Переклад М. Лукаша. Передмова Б. Шалагінова.— Харків: Фоліо, 2003
16. Гетевские чтения — 1984 / Под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева.— Москва: Наука, 1986.
17. Гетевские чтения — 1991 / Ред. С. В. Тураев.— Москва: Наука, 1991.
18. Гетевские чтения — 1999 / Ред. С. В. Тураев.— Москва: Наука, 1999.
19. Горнфельд А. Г. Как рабо тали Гете, Шиллер и Гейне.— М., 1933.
20. Жирмунский В. М. Гете в русской литературе.— Ленинград: Наука, 1982.
21. Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы.— Ленинград: Наука, 1972.
22. Зиммель Г. Гете. Кант и Гете: Избранное: В 2-х т.— Т. 1. Философия культуры.— Москва: Юрист, 1996.— (Лики культуры).
23. Иванов В. И. Гете на рубеже двух столетий // Иванов Вячеслав. Собр. соч.— Брюссель, 1978.— Т. IV.— С. 111—157.
24. Кессель Л. М. Гете и «Западно-восточный диван».— Москва: Наука, 1973.
25. Конради К. О. Гете. Жизнь и творчество: В 2 т.— Москва: Радуга, 1987.

-
26. *Копелев Л. З.* «Фауст» Гете.— Москва: Худож. лит., 1962.
 27. *Манн Т.* Гете и Толстой: фрагменты к проблеме гуманизма // Собр. соч.: В 10 т.— Москва: ГИХЛ, 1960.— Т. 9.— С. 487—608.
 28. *Манн Т.* Гете как представитель бюргерской эпохи. Путь Гете как писателя. Фантазия о Гете. Слово о Шиллере // Собр. соч.: В 10 т.— Москва: ГИХЛ, 1961.— Т. 10.— С. 37—101, 392—437, 541—620.
 29. *Свасьян К. А.* Иоганн Вольфганг Гете.— Москва: Мысль, 1989.— (Мыслители прошлого).
 30. *Тураев С. В.* Гете и формирование концепции мировой литературы / Отв. ред. Е. М. Мелетинский.— Москва: Наука, 1989.
 31. *Шагинян М. С.* Гете / Собр. соч.: В 9 т.— Москва: Худож. лит., 1975.— Т. 8.— С. 11—211.
 32. *Шалагінов Б. Б.* Естетика. Й. В. Ґете: Дослідження.— К.: Вета, 2002.
 33. *Шалагінов Б. Б.* Німецька література XVIII століття // Вікно в світ: Німецька література.— 1999.— № 1.— С. 22—89.
 34. *Шалагінов Б. Б.* Фауст. Й. В. Ґете: Містерія. Міф. Утопія.— К.: Вета, 2002.
 35. *Эккерман И. П.* Разговоры с Гете в последние годы его жизни.— Москва; Ленинград: Academia, 1934.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
-------------	---

ҐЕТЕ-«ШТЮРМЕР»

РОКИ ДИТИНСТВА І ЮНОСТІ

У рідному домі	10
Студент у Лейпцигу	13
Криза й одужання	19
Страсбург	22
Знову у Франкфурті	27
Творчість студентських років	33
Народження «штюрмерства» («Великі гімни»)	42

«ШТЮРМЕРСТВО»

Духовні предтечі «штюрмерства»	52
Літературні кумири і вчителі «штюрмерів»	60
«Гетц фон Берліхінген»	67
Драматурги «Бурі та навали»	79
«Страждання юного Вертера»	94
Юнацький «Фауст»	101

ҐЕТЕ У ВЕЙМАРІ

НА ЗЛАМІ

Веймар	122
Лірична творчість	130
«О, навіщо ти дала нам погляд...»	135
«Вільховий король» і жанр балади	143

НА ВИСОТАХ ТВОРЧОСТІ

Італійська подорож	148
«Егмонт»	151
«Іфігенія в Тавриді»	154
«Торквато Тассо»	157

ЕСТЕТИКА ГЕТЕ

Напередодні «коперніканського перевороту» в естетиці ..	162
Філософське й естетичне новаторство І. Канта	166
Природа і культура у розумінні Гете	169
Художня форма в роздумах Гете	175
Гете і Шеллінг	180

ПІЗНІЙ ГЕТЕ

«ЗАХІДНО-СХІДНИЙ ДИВАН»

Гіджра	184
У пошуках повноти духовного і реального	187
Художній світ «Західно-східного дивану»	190
Поетика «Дивану»	193
«Блаженна туга»	195

«ФАУСТ»

З історії написання твору	204
Вступні розділи	209
Перша сцена	212
Поява нечистої сили	218
Угода	222
Мефістофель	226
Жанрово-стильові особливості твору	236
Міфологія	248
Гелена	258
Фауст	269

ПІСЛЯМОВА	279
-----------------	-----

ЛІТЕРАТУРА	283
------------------	-----

Навчально-методичний посібник

Серія «Бібліотека вчителя
зарубіжної літератури»

ШАЛАГІНОВ

Борис Борисович

ШЛЯХ ГЕТЕ

Філософія. Естетика. Творчість

Посібник для вчителя

Редактор Т. О. Попова

Технічний редактор В. І. Труфен

Коректор О. Г. Неро

Підписано до друку 12.09.2003. Формат 70х108/32.

Папір газетний. Гарнітура Шкільна. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 12,6. Зак. №4821

Надруковано з готових позитивів на ТОВ «Фактор-Друк»

м. Харків, вул. Саратівська, 51.

Тел. (0572) 175-185, 175-355, 175-357

ТОВ Видавництво «Ранок». Свідоцтво ДК № 279 від 13.12.2000.

61145, м. Харків, вул. Космічна, 21а.

Тел.: (057) 701-11-22, (0572) 40-31-67, 19-48-65, 19-58-67.

Для листів: 61045, м. Харків, а/с 3355. E-mail: office@ranok.kharkov.ua

З питаннями та пропозиціями звертатися

за тел.:

у Харкові — (057) 701-11-22,

(0572) 40-31-67, 19-58-67, 19-48-65;

(057) 213-35-31, 213-37-50.

E-mail: commerce@ranok.kharkov.ua

Національний університет

Університету

Харківсько-Могилівська

«академія»

263271

Просимо вибачення за неправильне розташування сторінок
202 і 203, 206 і 207 і за наступні помилки, що сталися через
недогляд видавництва:

сторінка	надруковано	треба читати
11	поет	він
86	терра інкогніто	терра інкогніта
94	Schauspiel	Trauerspiel
136	щій жінці	жінці
205	Tragedie	Tragödie

Підбір цитат на 4-тій стор. обкладинки здійснено видавництвом