

ШАЛАГІНОВ БОРИС БОРИСОВИЧ

УДК 821.112.2-2.09

**«ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ І ПРОБЛЕМА ДУХОВНОЇ СУТНОСТІ
ЛЮДИНИ В НІМЕЦЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ НА РУБЕЖІ 18-19 СТ.**

10.01.04 – література зарубіжних країн

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі філології Національного університету «Києво-Могилянська академія», Міністерство освіти і науки України, Київ.

Науковий консультант:

— доктор філологічних наук, професор,
член-кореспондент НАН України
НАЛИВАЙКО Дмитро Сергійович,
завідувач відділу компаративістики
Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України

Офіційні опоненти:

- доктор філологічних наук, професор
ШАХОВА Кіра Олександрівна,
професор кафедри зарубіжної літератури
Київського національного університету
імені Тараса Шевченка
- доктор філологічних наук, професор
МАТВІЙШИН Володимир Григорович,
завідувач кафедри світової літератури
Прикарпатського університету ім.
Василя Стефаника
- доктор філологічних наук, професор
ДЕМЧЕНКО Володимир Дмитрович,
завідувач кафедри журналістики
Дніпропетровського національного
університету

Провідна установа –

Чернівецький національний університет
ім. Юрія Федьковича, кафедра зарубіжної
літератури і теорії літератури,
Міністерство освіти і науки України,
м. Чернівці

Захист відбудеться « » квітня 2003 р. о 10 год. на засіданні спеціалізованої
вченої ради Д 26.178.02 в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. М. Грушевського, 4, 3-й поверх.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту літератури ім. Т. Г.
Шевченка НАН України (м. Київ-1, вул. М. Грушевського, 4, 3-й поверх).

Автореферат розісланий « » березня 2003 року.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради



Гайнічеру О. І.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність дослідження. Гуманітарна наука 20 ст. порушила питання про діалог з минулим як умову виживання сучасної культури. Сьогодні багато видатних імен минулого, і серед них – Гете, осмислюються як духовно-ціннісні орієнтири для нації, яка хоче зберегти й примножити власну культуру. В даній роботі дисертант прагне вступити в діалог з переломною добою на рубежі 18–19 ст. в Німеччині і розглянути «вік Гете» в його цілісності, а «Фауста» – як твір, що зібрав у єдиний фокус і відобразив у чудовому художньому синтезі всі різноманітні художньо-естетичні і морально-філософські шукання і ідеї своєї доби. Про свій творчий шлях Гете сказав: «Я збирав усе, що проходило перед моїми очима й вухами, перед моїми почуттями. Для моїх творів тисячі окремих істот внесли своє (...), всі прийшли і принесли свої думки й досягнення, свої долі, своє життя, своє буття. Так я пожинав часто те, що сів інший, робота мого життя є створенням колективу, і це творіння носить ім'я *Гете*». В цих словах можна, зокрема, прочитати бажання поета, щоб нащадки намагалися досягнути його в єдності з його власною добою. Поширений донедавна у вітчизняній (а також певною мірою і в зарубіжній) науці погляд, за яким Гете активно протистояв своєму літературному оточенню, насамперед романтикам, виявив, як тепер з'ясувалося, низку серйозних недоліків, бо, акцентуючи воістину ні з чим не зрівнянну змістовність та індивідуальну неповторність творчості Гете, він мимоволі ізолював поета від літературного контексту епохи, а серед багатоманітності імпульсів, які поет сприймав від свого часу, залишав йому найчастіше лише один – суто заперечувального плану, безумовно критичної переробки іншого як чужорідного; а спільність творчих інтересів і пошуків зводив до мінімуму або зовсім заперечував, більше того, абсолютизував неминучі творчі розбіжності як антагоністичні¹. Втім, остання позиція уже в 1960-ті роки була піддана критиці у роботах Р.М.Самаріна і Г.Г.Ховтасі; А.О.Федоров і А.В.Михайлов обстоювали необхідність розглядати історико-літературний процес на рубежі 18–19 ст. в його єдності; новий підхід виявив свою продуктивність в роботах А.І.Бента, К. А.Свасьяна та ін². В німецькій критичній гетеані, де тон задавали Т. Манн і Г.Гессе, інтегруючий підхід неухильно ставав превалюючим.

«Фауст» завжди приваблював дослідників. Найпоширенішим жанром стали *Erläuterungen* («пояснення»), які, застосовуючи здебільшого текстологічний і джерелознавчий підходи, не так розробляли нові наукові дані, як брали їх у го-

¹ Цю спрямованість відбиває, на думку дисертанта, книга: *Reimann R. Hauptströmungen der deutschen Literatur: 1750–1848: Beiträge zu ihrer Geschichte und Kritik.* – Berlin, 1956.

² *Samarin R. Goethe und die Weltliteratur.* // *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethesellschaft.* – Bd. 3. – Weimar, 1971. – S. 3–15; *Ховтаси Г. Г. Романтизм и Гете* // *Труды Тбилисского ун-та.* – 1965; *Федоров А. А. Зарубежная литература XIX–XX веков: Эстетика и художественное творчество.* – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1989; *Михайлов Ал. В. Гете и отражение античности в немецкой культуре на рубеже XVIII–XIX вв.* // *Контекст–1983: Лит.-критич. исслед.* – Москва: Наука, 1984; *Бент А. Гете и романтизм: Проблема личности в «Фаусте» и драматургия Г. Клейста: Уч. пособ. по спецкурсу.* – Челябинск: Изд-во ЧГУ, 1986; *Свасьян К. А. И. В. Гете.* – Москва: Мысль, 1989.

товому вигляді³. Проте спеціальних монографій з комплексним дослідженням твору було написано за 200 літ украй мало⁴; це при тому, що твір нерідко слугував ученим таким собі полігоном для розробки філософських, теоретико-літературних та інших наукових проблем⁵.

В Україні особливі заслуги у справі пропаганди «Фауста» належать, зокрема, Т.Г.Шевченку, М.П.Драгоманову та Лесі Українці, які, не залишивши спеціальних досліджень на цю тему, вказали на винятково важливу роль твору для української культури. І.Франко зробив переклад «Фауста», а в ретельному аналізі твору відзначив ті елементи, що були близькі українській ментальності: поетика природи, міфопоетичне мислення, яскрава і соковита мова, що занурювала в стихію народного життя, піднесений ідеалізм прагнень головного героя. Фаустові пошуки істини великий український просвітителю пов'язував з прагненням волі, а похмурий кабінет Фауста на початку твору поставав у нього не лише як сховище мертвотної схоластичної премудрості, а й символ уярмлення вільної думки та індивідуальної свободи. Про це написав І.Франко в присвяті перекладу Гетевого твору М.Драгоманову, порівнюючи цього вченого з Фаустом. М.Драгоманов, високо оцінюючи виконаний Іваном Франком переклад «великого произведения величайшего из поэтов мира», писав у цій же рецензії про Україну як про націю, «политическое будущее которой еще впереди, но чье место на право самостоятельного развития в ряду цивилизованных народов уже завоевано и не может быть занято никем иным»⁶.

Залювіти українських класиків ніколи не забувалися у вітчизняній науці, і так поступово нагромаджувався важливий науковий матеріал для узагальнюючого дослідження, який і пропонується в даній дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація пов'язана зі стратегічним напрямом роботи кафедри філології НаУКМА, що передбачає реінтерпретацію широкого кола питань історії та теорії літератури.

Мета і завдання дослідження – висвітлення своєрідності літературно-художнього процесу на рубежі 18–19 ст.ст. як певної цілісності і єдності при багатстві індивідуальних творчих підходів і стрімкому розвитку філософських, есте-

³ Düntzer H. Goethes Faust: In 2 Theilen. – Leipzig, 1874; Bötzzen G. G. Комментарии к трагедии Гете «Фауст» / Пер. с нем. – Елизаветград, 1899; Minor J. Goethes Faust: Entstehungsgeschichte und Erklärung: In 2 Bänden. – Stuttgart, 1901; Bratraneck F. T. Erläuterungen zu Goethes Faust. – Klosterneuburg, München, 1957; Friedrich T. Goethes Faust erläutert – Leipzig, 1963; Buchwald R. Führer durch Faustdichtung. – Stuttgart, 1964; Аникст А.А. «Фауст» Гете: Литературный комментарий – Москва: Просвещение, 1979; Аникст А.А. Гете и Фауст. От замысла к свершению. – Москва: Книга, 1983; Matlausch J., Scholz G., Schneider F. J. Faust-Gespräche. – Leipzig, 1983; Hamt H. Goethes Faust: Werkgeschichte und Textanalyse. – Berlin: Volk und Wissen, 1997.

⁴ Найзначніші: Фишер К. «Фауст» Гете: Возникновение и состав поэмы. / Пер. с нем. – Москва, 1887; Федоров Ф. П. «Фауст» Й. В. Гете. – Рига, 1976 та ін.

⁵ Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. – Москва: Изд-во МГУ, 1970; Зиммель Г. Гете // Избранное: В 2 т. – Т. 1. Философия культуры – Москва: Юрист, 1996; Мечников И.И. Гете и Фауст // Этюды оптимизма – Москва: Наука, 1988 – С.224-252; Cassierer E. Goethe und die geschichtliche Welt. – Berlin, 1932, та ін.

⁶ Драгоманов М. П. Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. – Т. 2. – Київ: Наукова думка, 1970. – С. 145.

тичних, етичних, художніх ідей, що найповніше відбилися у «Фаусті» Гете як у центральному творі доби. Єдність доби виразила себе через формування нових уявлень про духовну природу людини, що відбилися в ідеалістичній філософії, створеній в ці десятиліття. Сама суть класичного німецького ідеалізму пропонувала передумови для широкого осягнення проблеми духовності в синтезі філософського, етичного, естетичного і художнього начал, що й реалізував Гете.

Досягненню зазначеної мети підпорядковано **конкретні завдання**:

- інтегрування твору в типологічний ряд попередньої західно-європейської літератури і сучасних йому тенденцій літературного і філософсько-естетичного розвитку в Німеччині;
- встановлення продуктивних зв'язків художньої концепції твору з естетико-філософськими ідеями доби;
- аналіз міфологічного субстрату твору на тлі сучасних йому теорій міфу;
- розробка поняття «німецької утопії» на широкому типологічному тлі;
- розкриття образів основних персонажів і аналіз їх поетичної типології;
- аналіз жанрово-композиційних, загальностильових рис твору.

Об'єкт дослідження – історико-літературна ситуація на рубежі 18–19 ст., коли з'являються нові і цілком самобутні уявлення про людину, пізнання, мистецтво; це дозволяє розглянути її як самостійну і чітко окреслену цілісність і єдність, що найяскравіше виразила себе у «Фаусті» Гете. Час, означений дисертантом, і раніше розглядався в науці як окремий історико-літературний період, проте з іншими, ніж у даній роботі, висновками щодо його змісту і ідейно-художньої спрямованості.

Предмет дослідження – «Фауст» Гете як художній синтез всієї доби на рубежі 18–19 ст.ст. Його силове поле утворюють філософські і естетичні ідеї Лейбніца, Спінози, Шефтсбері, Вінкельмана, Гердера, Канта, Фіхте, Шеллінга, Ф. Шлегеля, Гегеля, художньо-естетичні пошуки Шиллера, Гельдерліна, «єнських» романтиків та ін. Унікально висока оцінка природи мистецтва і літератури, висунута німецькими мислителями в ту епоху, надає досліднику можливість висвітлити ідейну проблематику і поетику «Фауста» в нерозривній єдності.

Методи дослідження. Використовується метод синтезуючого підходу, що переважає в сучасному світовому гетезнавстві і був започаткований та ґрунтовно апробований представниками «духовно-історичної школи» (В. Дільтей, Ф. Майнеке, О. Вальцель, Е. Кассіпер, А. Швейцер, Г. А. Корф, Е. Шпрангер, близький до них Т.Манн та ін.); він виражається в поєднанні художньо-естетичного, філософського і культурологічного підходів. Використовується також герменевтичний метод, започаткований на основі кантіанства Ф.Шлейєрмахером і розвинутий у 20 ст. Г.Г.Гадамером. Такий «нетрадиційний» для зовсім ще недавніх часів підхід до класичного об'єкта дослідження став можливим завдяки загально-методологічному оновленню вітчизняної науки, що здійснюється нині.

Наукова новизна дослідження полягає у створенні принципово нового наукового образу «Фауста» Гете, що ґрунтується на розробці нової концепції історико-літературного процесу в Німеччині на рубежі 18–19 ст., в основі якого лежить спільна ідеалістична естетико-філософська парадигма. Гете і його сучасники – Шиллер, «єнські романтики», філософи ідеалістичного кола та інші –

постають виразниками світоглядно-естетичної єдності означеної доби, для якої пропонується назва «віку Канта–Гете». Акцент в дисертації кладеться на інтегруючому моменті розвитку. Запропоноване дослідження зорієнтовано на цілісний історико-літературний розгляд «Фауста», що вкрай рідко практикується у світовому гетезнавстві. В історії створення «Прафауста» акцентується, зокрема, малодосліджений зв'язок з філософськими ідеями Шефтсбері. Вперше в широкому плані розглядається міфологічний субстрат «Фауста», що дає змогу розкрити риси спільності з Шеллінгом і приховану полеміку з Гегелем. Вносяться нові акценти в розуміння естетики «веймарської класики», яку і досі звужено трактують як орієнтацію лише на античність. Показується, що Гете у «Фаусті» вже відійшов від вінкельманівського розуміння міфу. Уперше вводиться в науковий обіг поняття «німецької утопії», що дозволяє розкрити, зокрема, продуктивність етичних ідей Фіхте для концепції твору. Вперше поетика «Фауста» розкривається в плані її «містеріального» змісту і поєднується з естетичними особливостями інших видів мистецтв, поширених тоді, що дозволяє запропонувати в дисертації поняття «містеріального полістилізму» як характеристику стильового симбіозу «Фауста» в контексті стильового життя мистецтва 17–18 ст. В ракурсі нового синтезуючого підходу пропонуються нові інтерпретації «важких місць» твору. Образ Мефістофеля дисертант прагне розкрити в плані полеміки поета з філософією Мандевіля (чого досі ніхто не робив). По ходу аналізу «Фауста» дається нове прочитання інших творів західноєвропейської класики, зокрема, з погляду «містеріального» або «утопійного» змісту.

Теоретичне і практичне значення дослідження. Дисертант пропонує новий системний підхід до вивчення історико-літературної спадщини на рубежі 18–19 ст. в Німеччині, що ґрунтується на залученні широкого спільного кола естетико-філософських ідей того часу. Не отожднюючи індивідуальні творчі принципи Гете, Шиллера, «єнських романтиків» та інших, дисертант відкидає підхід, згідно з яким цих митців розділяли полярні суперечності, й апробує інтегративний підхід. Нині, коли навчальні програми орієнтуються на методіку зіставного аналізу, матеріал дисертації можуть використати літературознавці, мистецтвознавці, філософи, естетики, культурологи. Він може стати в пригоді також при вивченні історичної і теоретичної поетики.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації апробовані у викладацькій діяльності автора (зокрема у спецкурсі «Вік Гете» в НаУКМА), в доповідях на наукових конференціях (в НПУ ім. М. П. Драгоманова, в НаУКМА), а також в КДУ ім. Т. Г. Шевченка – «До питання рецепції “Фауста” Гете в російській літературі» (2000), в Українському Інституті міжнародних відносин КДУ ім. Т. Г. Шевченка – «Гете і Шеллінг» (1996), в Запорізькому держуніверситеті – «Образи хтонізму в “Фаусті-2” Гете» (2002), в Київському Будинку вчителя – «Гете в контексті німецької філософії своєї доби» (1999), в Київському Будинку вчених – «“Фауст” Гете» (1999), в НПУ ім. М. П. Драгоманова спільно з Інститутом Гете – «Гете і Томас Манн» (2000). Основні положення дисертації обговорювалися на засіданні кафедри філології НаУКМА.

Матеріал дисертації знайшов відображення у шкільному підручнику для 9 класу «Зарубіжна література» (1995, 2002), у проєкті Державного стандарту за-

гальної середньої освіти в Україні «Світова література» (1997), програмі «Зарубіжна література» для середніх навчальних закладів Міносвіти України (2001).

Авторську концепцію відбито у монографії «“Фауст” Й. В. Гете: Містерія, міф, утопія (До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.)» (2002), у дослідженнях: «Німецька література XVIII ст.: Х.М. Віланд. Г.Е.Лессінг. Й.Г.Гердер і “штюрмерство”. Й.В.Гете. Ф.Шиллер» (1999), «Естетика Й. В. Гете» (2002) та у понад 20 наукових публікаціях.

Структура дисертації: вступ, чотири розділи, висновки, список використаних джерел із 290 найменувань. Загальний обсяг 383 сторінки.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У Вступі розкрито актуальність теми, мету і завдання дослідження; охарактеризовано аспекти вивчення «Фауста» у вітчизняному і німецькому літературознавстві; обґрунтовано методологічні принципи дослідження; розроблено важливі для теми настанови щодо естетики Гете; акцентовано вагоме значення «Фауста» Гете для духовного життя України.

«Штюрмерський “Фауст”». У першому розділі твір розглянуто з точки зору штюрмерського світовідчуття Гете, в плані ідейної проблематики і поетики. Виявляються риси «Графауста», що увійшли в концепцію основного тексту.

В частині I – **«Штюрмерство як історико-літературний феномен»** – коротко резюмується історія «штюрмерів», зокрема їхнє теоретичне і художнє новаторство в галузі драматургії. Наголошується, що Кант чималою мірою відіграв роль предтечі штюрмерства, сам пережив вплив «штюрмерського комплексу», наприклад, в розробці ідеї «геніальності» («Критика сили судження»), виявив у своїх формулюваннях генетичний зв'язок думок штюрмерів з ідеями філософських попередників (з Лейбніцем). Розкривається філософсько-естетична основа штюрмерства, яку складали такі мислителі і митці, як Платон, Спіноза, Шефтербері, Ж. Ж. Руссо, а також Гомер, Оссіан, Шекспір, Клопшток. У них штюрмери знайшли, точніше синтезували зовсім інше, ніж у просвітитів-раціоналістів, світорозуміння, намагалися поширити універсальність законів світобудови на живу індивідуальність, пов'язати їх із проблемою вільної волі, яку розуміли не уможлядно, не раціоналістично, а животрепетно, навіть натуралістично і персоналістично. В той час, коли до питання про людину прийнято було підходити з категоріальним апаратом механіки й математики, штюрмери відкрили гуманітарну концепцію особистості, яку розуміли як внутрішній світ людини, в який мав перетікати світ зовнішній, сприймали вплив макрокосму на власний мікрокосм як інтимне єднання зі світом універсальності і цілісності. Вони відкидали певні ідеї французьких й англійських філософів-просвітитів, зокрема, ідею актуальної безкінечності світу, позбавленого руху, а відтак і протиріч; ідею сенсуалістичного мислення (Дж. Локк, Е. Б. Кондільяк); роль пристрастей (афектів) як причин неадекватного відображення реальності і помилкового мислення; ідею істини як наявної, вже відкритої; ідею актуального, тобто незаперечного, остаточного знання; повне і безумовне заперечення релігійної етики; термінологічну вузькість і обмеженість понять розуму (*esprit*, *raison*) тощо. Завдяки Кантові, в німецькому філософсько-естетичному мисленні почали строго розрізняти розум, що пізнає світ (*Verstand*), і розум, що морально його усвідомлює

(Vernunft). Це давало змогу з позицій тоншої диференціації, ніж у просвітників-раціоналістів, підійти до етики. Спираючись на Лейбніцеву ідею «монади», штюрмери створили образ людини, яка сама себе духовно формує, на власний розсуд обирає життєвий шлях. Внутрішній світ такої вільної «духовної монади» перебуває в постійному розвитку і вдосконаленні. Приймаючи ідею Лейбніца про потенційну безкінечність, Гердер зобразив історичний процес як якісний розвиток у вигляді переходів на нові рівні. Штюрмери і наступне покоління відмежовувалися від сенсуалізму англійців і французів як ключового філософського принципу і брали курс на розробку ідей *духовного змісту* буття – природи і свідомості як її невід'ємної частини. Природа поставала напрочуд багатою, а не просто логічно формалізованою фізичною субстанцією в ролі антитези свідомості. Остання ж не механічно відображала природу, а була включена в єдиний, цілісний, одухотворений, динамічний процес розвитку природи.

В роботі показується, що, сприйнявши ідею монади Лейбніца, штюрмери у своїй поезії і драматургії розвивали ідею духовної самодостатності індивіда, коли у центрі дії опиняється герой, який сам, вольовим устремлінням власної індивідуальності надавав поштовх всьому драматургічному рухові й утримував на самому собі центр глядачевої уваги. Лише смерть героя означала вичерпаність джерела драматургічного руху. Концепція «монадичного» героя допомагала відкинути бароковий фаталізм, жорстку детермінованість людської волі зовнішніми обставинами. Штюрмерський герой поставав уже не як зліпок з реальності, що намагалася диктувати свою деспотичну волю або приводила його, несвідомого, до наперед визначеної мети; він поставав як *самодостатня* величина, що сама підкоряє реальність або «підносить» над нею.

Гете у «Фаусті» розкривав долю героя, спираючись саме на лейбніцівсько-гердерівське розуміння причиновості та спонукальних мотивів. Імпульс руху й розвитку не приходить іззовні, а зароджується в самому героєві і протистойть намаганням диявола ззовні жорстко детермінувати вчинки Фауста. Той факт, що Господь у творі залишається осторонь духовних поєвір'янь Фауста, свідчить саме про «монадичне» розуміння поетом долі окремої людини, яка мусить *самостійно* вибороти власне щастя.

Далі коротко характеризується розвиток Гете-штюрмера. Дисертант вписує в історію європейського сентименталізму Канта, який міг почерпнути у Ж.-Ж. Руссо, у Л. Стерна свої ідеї щодо *творчого* характеру свідомості. Джерело неповторності світу міститься не так у самій реальності, як у суб'єкті, що наділяє реальність властивостями свого внутрішнього світу, головна серед яких – здатність до чутливості. Сентименталізм звеличив *неповторність індивідуального світобачення*. Сам суб'єкт в акті сентиментальної рефлексії психологічно відчуває себе *законодавцем* картини світу, яка перед ним розкривається. При цьому акт виявлення творчої свідомості може поставати і як гранично розкутий психологічно, навіть *анархічно* вільний. Гете у штюрмерській ліриці переносить на природу свій настрій і таким чином витворює *власний автопортрет*. Образ «монадичного» героя постає у «Великих гімнах»: Прометей («Прометей») – *сам для себе* моральний закон і джерело духовної незалежності. У «Стражданнях юного Вертера» герой постає як трагічна «монада», що сама в

собі знаходить моральний закон і джерело насиченого духовного життя. Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують *тільки для нього*. Ці уподобання роблять його *нестандартною особистістю* в суспільстві. Герой марно прагне відстояти свою внутрішню самотність, світ почуттів як основний зміст своєї особистості. В роботі акцентуються також ті суттєві риси, що відрізняють Гете (й інших штюрмерів) від європейського сентименталізму і виявляються у свідомій орієнтації на трансцендентне.

В частині 2 – «*«Прафауст» і народна легенда*» – спершу коротко резюмуються обставини виникнення юнацького «Фауста». Для німців легенда про Фауста мала парадигмальний характер, відображала глибини їхнього національного характеру, головну спрямованість духовного життя. Згадуються основні образи легенди; з'ясовуються умови повернення легенди разом з мандрівними англійськими трупами в Німеччину; розкривається історично складний процес контамінації морально-аскетичної основи легенди з національним комедійно-фарсовим матеріалом (образи Гансворста, Пікельгерінга та ін.), утворення в образах Фауста і Мефістофеля примхливого переплетіння комічного і серйозного в дусі народного театру, насиченості видовищними ефектами, що акцентували матеріальне, тілесне, предметне начало; розкривається вільнодумство в народній легенді, що зближує її з основними тенденціями німецького Відродження.

Гете-штюрмер відчув неконвенційність народного Фауста – його становище поза офіційною суспільною ієрархією, внаслідок чого герой приречений на бунт. В народному Фаусті акцентується суперечлива єдність, виходячи з існування в народному світосприйнятті двох рис. Перша – це консерватизм, прагнення внутрішньо врівноважувати й гармонізувати буття, а всі явища зводити до знайомих, вироблених столітнім досвідом ментальних схем; друга – це вічна незгода, недовіра маси до «офіційної», конвенційної точки зору, що насаджувалася «згори», прагнення розглянути явище «зсередини», тобто з позиції самозбереження і власної користі. З першого погляду, Фауст, як порушник релігійних приписів і «чорнокнижник», спричиняв у натовпу огуду і сміх, що мав *заперечувальний* характер; з другого, він, як сміливець, життєлюб та індивідуаліст, викликав співчуття, а сміх мав *стверджувальний* характер. В легенді неоднозначною постає контамінація сатиричного і комічного, заперечувального і стверджувального в образах Фауста – відступника й сміливця, та Мефістофеля – грізного представника інфернальних сил і дотепного критика людських вад.

В народній легенді юний Гете знайшов, відповідно до естетично-бунтарської спрямованості самого штюрмерського руху, багато бунтарства, індивідуалістичного самоствердження, сміливої непокори, «неконвенційності» поведінки. Розкривається важлива паралель: доба Реформації і доба Просвітництва були часом розквіту університетської освіти, що ґрунтувалася на якісно нових засадах. У цих умовах неусвідомленого передчуття нових знань, які мають заступити середньовічну метафізику, що вже не вдовольняла бентежний дух, історія угоди вченого з дияволом сприймалася *співчутливо*. Дається аналіз багатьох «іпостасей» Фуста з легенди: професора-гуманіста, професора-мага, ваганта тощо; досліджено зіставлення Фауста з д-ром Лютером, зафіксоване в народній легенді. Намагання переступити через «дозволене», за межі, встановлені церк-

вою, саме й робить Фауста неконвенційною особою. Народна традиція сприймала ці устремління як вияв неконвенційної поведінки, а разом з тим засуджувала, оскільки бачила в них загрозу здоровому консерватизмові життя. В своїх «Застільних бесідах» Лютер пишався тим, що, на відміну від Фауста, встояв перед спокусами диявола. Людський розум викликав у Лютера гнів. Він називав його (*die Vernunft*) «розумною розпусницею», «нареченою диявола», «бестією». На відміну від Лютера, емансипація і гуманізація розуму викликали співчуття у «буремних геніїв», і вони сприймали ту далеку добу як споріднену зі своєю.

Далі досліджуються ті особливості штурмерського «Фауста», що відрізняють його від остаточного тексту твору, розкриваються елементи, що перейшли в остаточний варіант. Драматургічна форма «Прафауста» свідчить про те, що поет орієнтувався на *театральну* природу сюжету, який він сприйняв через специфіку лялькової вистави. Зокрема, в кожній сцені є свій *предметно-видовищний центр*, який має прикувати увагу глядача і навколо якого вибудовується мовний план (ефектна *поява* Духа землі у сцені «Ніч»; «магічні» дії Фауста з *вином*, що струменить зі столу, і з *носами* присутніх, пізніше – *пожежа* в сцені «Авербахів склеп...» тощо).

Є підстави стверджувати, що риси *народного бароко* Гете поєднав з естетикою Шекспірової драми. Зокрема, це постійне перенесення місць подій; «нічний» колорит майже половини сцен «Прафауста» (ніч – улюблений час Шекспіра); естетика Шекспірових контроверз (чергування «високого» і «низького», комічного і трагічного, «низької» еротики і високого кохання, фантастичного і земного, звичайного тощо); пісенність, *рапсодичність* (у творі шість пісennих мізансцен). Звертає на себе увагу нерішучість Гете в «Прафаусті» щодо масових сцен – поет спирається тут на архаїчні засоби у Шекспіра.

В «Прафаусті» тема Фауста-мага і чаклуна народної легенди відходить на другий план, а лінія фантастичного, чудесного, надприродного, інфернального розкривається здебільшого через образ Мефістофеля, докладно проаналізований дисертантом. Диявол тут не стільки з'являється як нагадування про вічну кару, скільки виступає втіленням грубої чуттєвості і хтивості, розбрату і сварок, мертвотного раціоналізму і життєвого прагматизму. Йому тут притаманна не так іронія (риса пізнішого образу), як цинізм і скептицизм. Як «чародій», він вносить із собою у твір струмінь комізму, поєднуючи в собі риси середньовічних типів «гробіана» (*Grobian*) і «блязня» (*Narr, Schelme*). Відповідно до традицій середньовічного гумору, він виступає як цілком *неконвенційна*, навіть анархічна особа. Він нехтує високими нормами суспільства (щодо науки, кохання, подружнього життя тощо). Поруч з цим він виступає проти сервілізму в суспільному житті (пісня про блоху); товариство гульвіс у шинку підхоплює слова пісні, що за своїм «неконвенційним» духом відповідають їх анархічно-викличній позиції. «Неконвенційність» поведінки Мефістофеля виявляється в кумедно-визивній критиці «попа загребушого» і всієї церкви, яка «вже скільки царств пожерла, // А ще з переїду не вмерла»⁷ («На алеї» – історія зі шкатулкою з прикрасами). У стосунках диявола з Фаустом дисертант знаходить поширений в

⁷ Цитати з «Фауста» тут і далі даються в перекладі Миколи Лукаша.

добу Відродження мотив «неконвенційної дружби» (юний король-філософ Пантагрюеля і пройдисвіт, гульвіса і дотепник Панург; спадкоємець англійського трону принц Генрі та анархічний розбишака й гульвіса сер Джон Фальстаф тощо). В «Прафаусті» взаємини між Фаустом і Мефістофелем постають взаєминами між палко закоханим юнаком і його скептично настроєним до жіноцтва товаришем, між людиною мрій, високих душевних поривань і – цинічно насмішуватим раціоналістом-прагматиком; між цнотливо довірливим у ставленні до природи, краси й кохання молодим чоловіком і – чуттєво-розпусним, запекло-вульгарним, безсоромно-досвідченим «матеріалістом»; між творчою душею, яка шукає, і – втіленням голої негації, заперечення творчого начала; між людиною, що прагне високої мети, й – циніком, який зневажає не лише високі цінності, а й саме людське життя.

Частина 3 – «Штюрмерська проблематика “Прафауста”». 1-ша сцена постає, щодо змісту, поетики, висловлювань персонажів, як такий собі маніфест естетичних та поетичних ідей штюрмерів. Її аналіз дозволяє побачити тут демонстративну відмову від наслідування готових зразків і догматичних авторитетів – як не лише естетичну, а й *життєву* позицію; культ природи як джерела вищих душевних переживань та поривань душі, що прагне всієї повноти буття; оспівування діяльного особистого буття, внутрішню активність, негасимий потяг до незвіданого; розкриття прагнення індивіда пізнати світ як єдине ціле і співвіднести з ним себе як його невід’ємну і закономірну частину; настанову на особисте дерзання, коли індивід намагається дорівнятися до вищих сил і першовитоків Всесвіту, відчути себе спорідненою з ним «монадою»; апологію сердечності та душевності, яка в наступних сценах розкриється в темі палкого кохання, але не того, що підкоряється канонам галантності чи стає предметом психологічної рефлексії, а такого, що йде від самого серця, продиктоване самим еством і захоплює людину повністю тощо. Аналізуються в образі Фаустариси «штюрмерського» індивідуалізму, що полягає в рішучій відмові приймати *готову* істину, простувати протореним шляхом; а також в штюрмерському *дерзанні*, в основі якого вгадується Лейбніцеве вчення про монаду. Адже потяг героя до природи обумовлений глибоким переконанням не лише у причетності його *Я* до «цілого», але й у *рівноцінності* його індивідуального буття з усіма іншими проявами великої космічної всеєдності (епізод з Духом землі). Аналізується мотив *природи*, яка розкривається в «Прафаусті» не в дусі сентименталізму, а *метафізично*. Природа постає у Гете не завжди гармонійною та просвітленою; вона може бути страшною. Гете був далекий від ідеалізації природи. На його думку, природу не можна звести до якоїсь однієї моральної чи естетичної домінанти, бо вона *безкінечно різноманітна*.

В гетезнавстві є загальновідомим твердження про те, що штюрмерська творчість Гете розвивалась під значним впливом ідей Спінози. Дисертант звертає увагу на новаторське осмислення юним поетом ідей голландського філософа в дусі ідеалістичної філософії і прагне розкрити твердження Е.Кассіпера, що Гете «наповнює спінозіанське абстрактно-математичне поняття буття своїм власним новим змістом». Нині в гетезнавстві утверджується думка, що значним імпульсом для розвитку штюрмерського пантеїзму Гете стало його знайомство з пра-

цями Шефтсбері. В дисертації з'ясовується, як конкретно відбився вплив обох філософів на змісті «Прафауста». Зокрема, встановлюється, що у творі втілено ідею *солілоквії* Шефтсбері, яка походить від барокової традиції внутрішньої бесіди людини наодинці з собою, що відбилася в літературі 17 ст. у вигляді внутрішнього монологу персонажа. Шефтсбері надає бароковій традиції нового, методологічного значення і протягує свою солілоквію до настанови стародавніх греків «Пізнай самого себе». Шефтсбері уявляє процес прийняття рішення, яким увінчується роздум, як процес філософування, коли індивід відштовхується від Вищого розуму і поступово рухається до розуму індивідуального. Прийняття рішення стає принципом самопізнання і самостворення особистості. Тому було б правильніше в нічному діалозі «Прафауста» шукати не так «романтичний» розкол у свідомості Фауста, як пафос виражено прийнятого рішення, цілеспрямований крок на шляху до створення власного Я. Цим своїм кроком Фауст рішуче пориває з однобоким неповноцінним життям «книжного вченого» і звертається до природи як до вияву найвищого буття. Жанру *солілоквії* відповідає також сцена розмови Фауста з Маргаритою про природу та Бога («Сад Марти»). З-поміж інших ідей Шефтсбері у «Прафаусті» знайшла відображення, як показується, ідея *ентузіазму*, який охоплює найшляхетніші почуття та переживання – віру в Бога, кохання, творчість, любов до природи та ін., що дають людині змогу неначе приєднатись до найвищого смислу буття і при цьому відчуття його у своїх безпосередніх почуттях.

Природа тут виступає як мета ідеальних прагнень Фауста на противагу його звичайному існуванню. Вона втілює для нього світ свободи, протилежний його кабінетному ув'язненню; 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 і ствердження життя – на противагу бездуховності мертвих препаратів та абстрактних компендіумів. Природа розкривається як первозданий світ, безпосередній, безумовний та істинний – на противагу світу вторинному, книжному, умовному, несправжньому. Ряд значень образу природи семантично складний: природа, що *безпосередньо* оточує людину; природа як субстанція *світобудови*; природа як *принцип* буття. Рефлексія про природу в суб'єктивній формі підносить значення окремого явища до загально значущого, на що має місце в монологах Фауста про природу, в розмовах Фауста і Маргарити. Наводяться приклади зі шпюрмерської лірики поета, де наявне таке саме сприйняття природи. Отже, Гете переводить тему природи в нову (порівняно з традиціями сентименталізму) тональність, надаючи їй *трансцендентального* значення. Уводячи середньовічного персонажа доктора Фауста в царину метафізично досягнутої природи, Гете перетворює його на *трагічну особистість*, а весь твір – на трагедію, де трагізм тлумачиться не в середньовічному сенсі (як трагізм фатальної помилки), а в розумінні давньогрецькому чи навіть ренесансному: як палке бажання Фауста розв'язати для себе персонально загадку життя, непосильну в принципі для окремого індивіда.

Знов-таки заявляють про себе мотиви Шефтсбері: природу як універсальність Гете сприймає не абстрактно, а як пластичну одухотвореність, чуттєво за-

барвлену розмаїтість. Образ пульсуючого Всесвіту Шефтсбері, що вічно творить нове, Гете переосмислив у вигляді ідеї активної дії, або початкової активності, що лежить в основі всього суцього. Природа не добра і не зла; вона повна і різноманітна; вона – диво; вона по-язичницьки жива, життя грає у кожному своєму прояві; вона представляє нам у своїй дивовижності і всеосяжності Бога. Особистість не губиться в цьому світі, бо душа людини гармонійно налаштована в лад вселенському органу і звучить в унісон світовій душі.

З темою природи переплетена в «Прафаусті» тема кохання. Тож характерно, що ключові поняття твору – Щастя (Glück), Серце (Herz), Любов (Liebe), Бог (Gott) тісно пов'язані з природою, осягнутою уже не сентиментально, а *трансцендентально* (космічно). Для Фауста Бог тотожний з природою, він розуміє Його як принцип космічної повноти та безкінечного розмаїття і називає «всеобіймитель, вседержитель» («Сад Марти»). Фауст у своєму палкому любовному освіченні поєднує Бога і кохання.

В роботі аналізується образ Маргарити, який без суттєвих текстуальних змін увійшов в остаточний варіант твору. Цей образ «Прафауста» природно вписується в проблематику штурмерської лірики Гете, зокрема «Великих гімнів», які розглядаються тут же. Маргарита – це образ *спокійного і щасливого невідання*, незнання. Так, у поезії «Мандрівник» ідилія щасливого життя звичайної трудової сім'ї ґрунтується на повній довірі до природи і підпорядковане її неспішному і безнастанному рухові, коли немає потреби замислюватися про неї чи запитувати її. А в «Льменау» образ наївної душевної гармонії подається разом з образами неспокійної, бурхливої дійсності. Повна аналогія наявна в словах Фауста в передостанній сцені «Прафауста» – «Ніч», де Фауст докоряє собі за те, що порушив спокій Гретхен. Гармонійність душі Гретхен, що так зворушила Фауста, – це «гармонія» певного укладу життя, де панують рутинні сімейні обов'язки, диктат звичаїв і суворих життєвих правил. Про свої щоденні хатні обов'язки та про трагічні події у сім'ї Гретхен говорить з епічною наївністю і спокоєм. Прядка Гретхен – це амбівалентний образ непорушності буття та його вічного нестримного руху, патріархальної гармонії та космічного буття. Схвилюваність Гретхен за прядкою – це несвідома тривога людини, яка відчуває, що її забирають під владу якісь невідомі сили і mimo її волі підкоряють своїм незламним законам. Аналіз розкриває *метафізичний* характер колізії між Фаустом і Маргаритою. Це зіткнення «монадичної» (Лейбніц) душі героя з душею, що втілює «стан нерозрізненності, Indifferenz» (Шеллінґ), спокою. Трагічна колізійність у «Прафаусті» виражається у неможливості примирити наївний спокій душі й бурхливі душевні пориви. Вся естетика штурмерської творчості Гете заснована на протиставленні цих двох начал.

Образ Гретхен належить початку «німецької утопії» (див. далі). Гете в остаточному варіанті «Фауста» прагнув розкрити проблему повернення людини до стану природної повноти буття, душевної гармонії та свободи, збагаченого, проте, культурою розуму. Свобода і гармонія душі мають обиратися людиною цілком свідомо, і так само вони мусять культивуватися в її персональному бутті. Поки людина належить природі, їй неминуче доводиться бути або жертвою, або героєм, але при цьому лише знаряддям для досягнення власних цілей при-

роди. Акцентувавши ці мотиви в «Прафаусті», Гете інтегрував свій юнацький твір в новий, обширніший задум.

«**«Фауст» і містерія**». У другому розділі аналізуються ті риси проблематики і поетики остаточного тексту твору, що обумовлюються містеріальним змістом народної легенди. Дисертантом розроблена на основі синтезу ідей О. Ф. Лосєва і Ж. Ле Гоффа тема християнської парадигми історичного часу і введене робоче поняття «містеріальності» як «магістрального сюжету» (Л. Є. Пінський) європейської літератури (починаючи з раннього середньовіччя і до 19 ст.). В основі поняття лежить ідея тричленності історії, що протікає як час розриву людини з «гріховним», низьким *минулим*, що переходить в час свідомого вибору в *сучасності* і увінчується піднесенням душі, прозрінням «нового життя» (Данте) в *майбутньому*. В плані цієї ідеї аналізуються Євангелія, «Сповідь» Аврелія Августина, твори Данте, Петрарки, Боккаччо, Шекспіра, Мільтона, Кальдерона та ін., опери Моцарта і Р. Вагнера. В роботі реалізується розпочате Ф.В.фон Шеллінгом порівняння «Фауста» Гете і «Божественної комедії» Данте. Правда, Шеллінг знав містерію лише як окремий жанр середньовічного народного мистецтва і не вбачав у ній широкого, художньо-світоглядного змісту, як згодом Ф. де Санктіс в аналізі «Божественної комедії»; проте філософ, на думку дисертанта, впритул наблизився до поняття містеріальності як особливої художньо-світоглядної універсальності і вбачав у «Фаусті-Фрагменті» містеральну «трихотомію». З'ясовується, що панлогізм Августина, який виявляється у Дантовому творі в тому, що воля душі скута і цілком обумовлена згори, у Гете поступається місцем ідеалістичній інтерпретації самостійної, «монадичної» волі, яка *сама* спрямовує власний шлях до спасіння. Фауст трактується як містеріальний *герой*. Мефістофель в «містерії» Гете виступає як «Анти-Вергілій», завдання якого полягає в тому, щоб у прямому розумінні ввергнути душу Фауста в пекло, а для цього спокусити його чуттєвими принадами, багатством і владою, жадобою земної слави тощо. Шеллінгове розуміння поетичного стилю обох поем також наближається до концепції містеріальності як певної художньої універсальності, де поєднується «то високий, то низький» матеріал, чим обумовлюється «змішаний стиль викладу», де мають місце «пластичність», «музичність», «живописність». Ці короткі, але надзвичайно цінні вказівки Шеллінга дисертант в подальшому використовує в аналізі поетики «Фауста».

В роботі пропонується нове прочитання окремих драм Шекспіра («Король Лір») і Кальдерона («Чарівний маг», «Життя – це сон») і встановлюється їх ідейно-поетичний зв'язок з «Фаустом». Зокрема, аналіз «містеріальності» «Чарівного мага» дозволяє поставити питання про фінал «Фауста», де «катарсис» як переживання жаху смерті переходить в «апофеоз» як торжество світлого начала. Як у Кальдерона, так і у Гете смерть героїв представлена як торжество вищої духовної істоти. Фінал «Фауста» ніби об'єднує, синтезує обидва начала (жах і радість). Фауст у момент смерті *не зрікається земного*, бо в земному знаходить вищу мить щастя; більше того, душа його саме за земні прагнення удостоєна в Емпіреях спокою й блаженства. Так людська доля досягає містеріального завершення й абсолютної гармонії.

Зіставлення «Фауста» з поемами Дж. Мільтона, особливо з «Повернутим раєм», дає можливість показати спільність твору англійського поета і народної легенди про д-ра Фауста з певним джерелом-архетипом, корені якого сягають Біблії (Матф., 4). Сюжетні елементи «архетипа», в якому мала акцентуватися містеріальна основа, стали загальним місцем в англійському театральній-поетичному мистецтві 16–17 ст. Відмічаються численні точки дотику між поемами Мільтона і Гете. У Гете Мефістофель намагається звабити Фауста такими самими засобами, як в «архетипі» і у Мільтона Сатана прагне спокусити Ісуса. Красномовний матеріал зіставлення дозволяє побачити в Фаусті зовсім не слабкодуху і легковажну людину, схильну до компромісів із сумлінням (як іноді стверджують), а людину, що свідомо намагається протистояти спокусам низької, бездуховної реальності і вибороти свою високу, духовну істину.

У зіставленні з «Фаустом» Гете розкривається містеріальний зміст «Чарівної флейти» Моцарта, над продовженням лібретто якої Гете працював; акцентується увага на тому, що Р. Вагнер у своїх операх («Парцифаль») намагався втілити Гетеву ідею містеріальності.

В частині 2 – «Поетика містеріальності у «Фаусті»» – вводиться поняття *містеріального полістилізму* – стильового симбіозу, який Гете, на думку дисертанта, реалізував у «Фаусті». Його корені слід шукати в бароковості таких джерел, як сама народна легенда про д-ра Фауста, а також твори кантатно-ораторіального жанру тої доби. Тоді придворний чи народний театр не мислили без музики, яка нерідко суттєво впливала на структури і форми драматичної дії. Кантата і пасіон утвердили у свідомості слухача наявність обов'язкових «музичних настроїв», під які підлаштовували текст співу. Як вдалося виявити (на основі синтезу ідей І.І.Юффе і Т.М.Ліванової), в театральному дійстві, відповідно до понять поширеної у 17–18 ст.ст. теорії афектів, намагалися акцентувати насамперед чотири ідейно-емоційні домінанти. По-перше, це комічне *пожсавлення* – «капричіозність», що пов'язана з такими образами середньовічної містерії, як світ інфернального гротеску та низької буденності. По-друге, це *драматичний* пафос, що передає найвище напруження духу в боротьбі з хтонічним та інфернальним початками. Далі – це *пасторальний* пафос, що передає красу найвищої благості як важливий ідеал гуманності, образ Мадонни, найвищого милосердя і любові. Нарешті, це пафос *торжества*, що знаменує перемогу духу. В італійському бароковому театрі поступово сформувалися і перейшли в практику австро-німецького театру, за спостереженнями Т.М.Ліванової, «типові музичні образи: героїка, пасторальна іділія, сумна ламентация, жанр, буфонада та ін.». Там же з часом «утворився свій набір необхідних декорацій, що зображали 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». Практично всі ці типи декорацій-сцен можна знайти у «Фаусті». Та головне, всі названі вище «настрої» і пафосні початки в їх контрастному поєднанні саме й складають стильову основу «Фауста».

В роботі над «Фаустом», що припадала в основному на роки «веймарської класики», Гете шукає відповідні аналогії в мистецтві і в театральній практиці у давніх греків, театр і мистецтво яких він сприймав переважно через середньо-

вічну містерію і барокову театральну виставу⁸. Зокрема, він відмічав «брак достатньої послідовності» в грецьких трилогіях, оскільки «народу немає ніякого діла до суворой послідовності». Гете стверджував, що головним в п'єсі є «не наростання сюжету, а *наростання зовнішніх форм*, що спираються на розмаїтій зміст». У давньогрецькій трагедії Гете відкриває принцип храмової ораторії, де поєднувалися драматичний елемент і пафос торжества з «комічним пожвавленням». Гете вважав продуктивним у Есхіла, Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Гольдони, Шиллера та інших принцип *контрастного* розташування частин і, посилаючись на них, подекуди різко гальмує подієвий план у «Фаусті», створює чисто сценічну, наочну, пластичну, слухову протипагу сюжетно-смісловим домінантам, оскільки більш за все боїться, щоб у нього не вийшов «об'ємний роман», як це сталося, на його думку, з «Гамлетом» Шекспіра. Поет не приймав естетику театральної п'єси «розмежованого характеру», бо для нього жанрова *різноманітність* п'єси більше відповідала принципу гри. Містерія, за своєю жанровою природою, апелює до всіх органів чуття і впливає театралью, тобто через чуттєво-конкретні образи; що і передано у «Фаусті», як засвідчує аналіз. Діючим об'єктом стає чуттєво представлена матерія в її активному русі, схвилюваності, 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 одиничністю і масою постійно виникає напруження; 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, напередвизначеність надає всьому дійству особливого характеру радісної загальної співучасті і комічного пожвавлення. Найяскравіше вказані риси виявилися в масових сценах «Фауста-2», де в тектонічний рух включаються розмаїті 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 примхливі створіння), світ духів (ангели, душі праведників).

У сюжеті «Фауста-1», який Гете мав «інтегрувати» у задум, що з'явився значно пізніше, риси містеріального полістилізму виявляються, зокрема, в контрастному розташуванні у часовій послідовності чотирьох «розділів»: гостра внутрішня колізія Фауста, що призводить до укладення угоди з Мефістофелем; щасливий розвиток і кульмінація любовних стосунків між Фаустом і Маргаритою; наростання внутрішньої тривоги закоханих, об'єктивне ускладнення їх становища; трагічна розв'язка. Чітку діахронічну послідовність подій цілеспрямовано руйнує тектоніка масових сцен («За міською брамою», «Відьмина кухня», «Вальпуржина ніч», інтермедія «Сон Вальпуржиної ночі...»).

⁸ Докладніше ця тема розглядається в окремому дослідженні дисертанта: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. – Київ: Вежа, 2002. – С. 97–102.

Гетева естетика катарсису як «примирюючого фіналу» (його призначення – примирити пристрасті після того, як трагедія збудила «страх і співчуття») в генезі співпадала з постулатом «примирюючої форми» Вінкельмана. Але оголене страждання Гретхен в заключній сцені «Прафауста» не відповідало нормам цієї естетики, бо було далеким від можливості «надати вишуканості і привабливості людському тілу». Ось чому, на думку дисертанта, Гете не наважився включити трагічну розв'язку «Прафауста» у «Фауст. Фрагмент», але цим самим залишив для себе можливість у майбутньому завершити твір відповідно до естетики гармонійного просвітлення і втілити у фіналі пафос торжества.

Питання про комічне у «Фаусті» розглядається в контексті естетичних уявлень про комічне в добу Канта. З метою аналізу залучаються такі автори, як Кант, Шиллер, Фіхте, Шеллінг, Ф. Шлегель, Жан-Поль та ін. Всі ґрунтувалися на ідеї І. Канта про те, що в основі комічного – *гра*. Шеллінг розвиває саме цей аспект гри і комічного. Ф. Шлегель суттєво доповнює постулат гри іншим: гра утверджує «радість», в якій «міститься безпосередня насолода найвищого людського буття» і яка є «найвищим предметом красних мистецтв». В комедії неможливо обійтися «без домішків потворного». В афінській комедії філософи помічають брак «драматичного зв'язку і єдності» і те, що в ній «часто порушується ілюзія». Проте «ще порушення є (...) свідомим завзяттям, кипучою повнотою життя». Значно нижче від комічного ставили сатиричне.

Отже, у кантівську філософську добу комічне пояснювали як *гру* духовних сил людини, що викликає *радість* як повноту відчуття власних сил. Комічна гра має *вільний* характер. Комічне не протистоїть високому, воно здійснює «*злиття веселого з божественним*». Комедія як *найвищий* вид мистецтва має символізувати внутрішню волю людини, тож можлива лише у вільному суспільстві; вона не підкоряється закону, а *сама* є найвищим моральним законом. Комічній грі протипоказане моралізування, їй не чужа «*бурхлива й неспокійна радість*», взагалі все *чуттєве* і навіть *грубе*, бо тільки вони й спроможні «надати радості *драматичної енергії*». Комедія відкидає сувору *каузальність*, «драматичну *необхідність*», вона «руйнує *ілюзію*». Лише в майбутньому комічне не потребуватиме чуттєво-грубого елемента і перетвориться на *радісне*. Дисертант показує, що всі ці ідеї знайшли своє відображення у «Фаусті» Гете, в його багатій стихії комічного.

Крім загально-естетичної основи комічного, аналізуються конкретні, історично обумовлені риси сміху в мистецтві доби Канта–Гете, сміх «Фауста» зближується з «містеріальним» сміхом, який постає як сміх над переможеним «ворогом роду людського» і є спорідненим з ренесансним емансипованим сміхом. Нехай влада диявола поширюється на все матеріальне, але скрізь ширше дух, тож матерія і плоть уже не викликають у людини побоювання і страху. Предметно-матеріальна чуттєвість збуджує вже не гнівливий, а веселий і радісний сміх, який відтісняє страх потрапити в тенета чуттєвого і диявольського. Ось чому містерії насичені комічними образами в матеріально-чуттєвій подобі, в них матерія, плоть, зло представлені в смішних образах диявола, нечистої сили; в них також рясно представлений сам предметно-матеріальний світ, що перебуває в безупинному веселому русі, знищенні й народженні (М. Бахтин).

Усе 18 ст. було неповторною добою комічного в мистецтві. Сміх Гете відбивав оптимістичну *емансипацію розуму*. Вірили, що назавжди пішли в небуття віковічні «вороги роду людського»: різні світоглядні забобони і страхи, невігластво, необмежена влада монархічного деспотизму, клерикальної нетерпимості і догматизму. *Новий* сміх відбивав невідповідність вимог високого розуму віджилим, як тоді здавалося, нормам мислення, моралі, поведінки. Тож містеріальний сміх виявився співзвучним 18-му ст. Естетика сміху в «Фаусті» являє собою органічне ціле, закорінене не лише у своєму часові, а й багаторазово в традиціях віддаленого минулого.

Комічне становить важливий інгредієнт «Фауста». В роботі показується, як цілеспрямовано прагнув Гете при доопрацюванні «Прафауста» *розширити* його комічну стихію. Наміри поета багато в чому відповідають панівному в той час розумінню комедії як найвищого виду поетичного мистецтва. Головним засобом комічного у «Фаусті» є *гра*, яка, згідно з містеріальною естетикою, виражається у сценах гротескного (переважно у «Фаусті-1») чи радісного (у «Фаусті-2») пожвавлення, що досягається акцентуванням численності, розмаїття та *контрасту* юрби і передається через демонстрацію *наочних* об'єктів, через розгорнуту стихію *предметності* й дублюється *динамічним* наростанням *звуків, шумових ефектів та загального руху*. Зокрема, в обох «Вальпуржиних ночах» комічне полягає у повній свободі самовираження міфологічних істот, що включає мовний, учинковий, фізіологічно-тілесний компонент, в еротичному забарвленні поведінки; а також в атмосфері життєрадісності, веселощів, схильності до дотепів і жартів. Комічною є *неконвенційність* поведінки міфологічної нечисті – порушення загальноприйнятих серед людей заборон та обмежень. До царини комічної гри у творі належить також фантастика, зокрема чари. Це *гротескне* чаклування Мефістофеля; поет обіграє дії всемогутнього Мефістофеля як *комічно-невдали*.

Носіями комічного, як правило, бувають сам Мефістофель та інші представники міфологічного світу, що цілком відповідає містеріальній традиції. Але в 2-гій дії носієм комічного виступає Фауст: він наївно радіє з можливості посидіти на тій самій спині (кентавра Хірона), на який колись сиділа Гелена; причому, сам Хірон висловлюється про свою спину грубувато, як про звичну частину власного тіла, і цим комічно знижує захоплений пафос Фауста. В основі комізму тут – чуттєве обігрування конкретної предметності.

Надзвичайно розвинутий комізм мови, який досягається її навмисною *архаїзацією*, коли в певних сценах відтворюється простодушню скрупульозний стиль середніх віків, зорієнтований на максимальну конкретність та наочну образність; це орієнтація мови на *експресивно* забарвлені предметно-чуттєві образи; нарешті, це передача *низової* мовної експресії («базарна мова»). Поєднання високого й низького у мові відповідало естетиці містерії.

В цьому розділі окремо аналізується образ Мефістофеля. Гете не просто переносить у свій твір містеріальний образ «ворога роду людського»; протистояння Мефістофеля і Фауста відбивало, по суті, протистояння двох епох: барокової, докантівської епохи емпіричного пасивізму і – кантівської, ідеалістичної епохи етичного активізму. Гете надає Мефістофелю певних світоглядних рис,

притаманних сучасним йому моральному емпіризму і скептицизму. Зокрема, Гельвецій і Гольбах стверджували, що лише фізична природа детермінує життя людини, що фатально йде у фарватері (фізичної) природи. Головний персонаж повісті Дідро «Небіж Рамо» виправдовує свої аморалізм і безпринципність посиленням на фатальну залежність людини від фізіології; людина, мовляв, повністю підкоряється «молекулі» – певному плотському імпульсу. Мефістофель, будуючи свої стосунки з Фаустом, всіляко заохочує його чуттєву природу, від влади якої, на його думку, Фауст не зможе звільнитися. Переконання Мефістофеля в одвічній зіпсутості людини відзеркалювала суперечки у 18 ст. щодо вільної волі людини. Образ Господа («Пролог на небі») відбиває іншу, 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 орієнтує людину на вищі цілі існування, на пошук вищого сенсу буття – того, чого не може підказати здоровий глузд. Отже, вся колізія Мефістофеля і Фауста поставала як зіставлення емпіризму з ідеалізмом.

Мефістофель у творі Гете, на думку дисертанта, відбиває погляди Б. Мандевіля, який стверджував, що мораль – це штучне породження людського розуму і суперечить одвічній природі, що основа світу – зло, без якого не було б «загального блага», яке ґрунтується на «егоїзмі і себелобстві». Угода диявола і доктора спирається на *утилітарно* (емпірично) сприйняту «міль щастя». Все, що утилітарне, – егоїстичне. Егоїстична мораль Мефістофеля–Мандевіля не припускає, що щастя може полягати в *ідеальних* мотивах, зокрема у самозреченні (про це – далі). Фізичний і моральний емпіризм є для Мефістофеля основою розуміння людей і водночас 'рушійною силою його власних вчинків. Саме це стає причиною того, що, незважаючи на свою всемогутність, Мефістофель не може виконати жодного завдання таким чином, щоб воно відповідало *людським* потребам; його суто «матеріалістичний» підхід постійно «не спрацьовує». Робиться спроба на конкретному текстовальному зіставленні «Фауста» з «Байкою про бджіл» Мандевіля довести, що Гете послідовноспростовував погляди англійського філософа, який вважав, що людину легко підкорити силі «нижчих» афектів: голоду, хтивості, жадоби анархічної вседозволеності, влади, слави і т. п. У трагічній історії Маргарити також виявлені відлуння думок Мандевіля.

Фауст двічі називає Мефістофеля «сином хаосу»; в цих словах опосередковано відбилися розуміння світу, що було розроблено ідеалістичною філософією. Адже хаос завжди *емпіричний*, бо впливає на зовнішні почуття, на *афекти*. В хаосі завжди переважає *видимість*, а не значення, не смисл; він завжди агресивний по відношенню до *форми*, структури чи значення; він пов'язує людину з дорозумовою стадією існування, він хтонічний; нарешті, хаос анархічний, свавільний, бо безцільний, нікуди не спрямований, позбавлений *телеологічності*. Всі ці риси є в Мефістофелі. Він – дух анархічного свавілля, дух хаосу, дух усього неоформленого, безформного та непевного, усього, що занурене в морок, дух утилітаризму.

В плані зіставлення з філософією морального емпіризму дисертант аналізує знамените твердження Мефістофеля: «Я – тої сили часть, // Що робить лиш

добро, бажаючи лиш злого...». Аналіз показує, що його «діалектичність» (як нерідко тлумачать) позірна, бо не має універсального характеру; роль зла тут має *провокуючий* характер і залежить від *випадковості*. Мефістофель не може бути носієм «діалектичності», бо репрезентує (як доводиться в роботі) не всю природу, а лише *одну її частину* – хаотичну, неоформлену. У «Фаусті» *конструктивну* єдність *полярних сил* в процесі *розвитку* представляє не Мефістофель, а сама Природа, у всьому її *розмаїтті та багатстві*. Мефістофель – носій *деструктивного* зла. Він заперечує, щоб знищити, а не ствердити. 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, забарвлена, проте, іронічною гіркотою; адже недарма трохи згодом диявол скаржитися на свою неспроможність переробити світ: «На всякі способи я брався, //А все удачі не діждався». Отже, *емпіризм і скептицизм* Мефістофеля (Мандевіля) постійно зазнає поразки у суперництві з *ідеалізмом* Фауста (Канта).

«**“Фауст” і міф**». В третьому розділі розкривається Гетева міфопоетика у зв'язку з пануючою філософсько-естетичною парадигмою, аналізуються міфологічні образи твору. В частині 1 – **«Міф в німецькій естетиці на рубежі 18–19 ст.»** – зіставляється розуміння міфу, що його виробила німецькі ідеалістична естетика, з міфом в естетиці та творах французьких класицистів, які прагнули співвіднести античний або інший стародавній міф з ідеєю державності; важливим критерієм вважали історичну достовірність, яку нібито містять у собі міфологічні сюжети, що мусили, до того ж, акцентувати ідею раціонально-етичного буття індивіда як буття в державі; виявляли тенденцію елітарного підходу до міфів, що відповідала загальній раціоналістичній основі (Ж.Шаплен: «Писати треба не для невігласів») тощо. В Німеччині мпульси йшли спочатку від археології (міфологія скульптури Вінкельмана), і далі поєднувалися з лейбніціанством, що до Канта сприяло виробленню синтезуючого погляду на світ. Співвідносили міф із Всесвітом, Природою, яку розуміли «телеологічно» (Кант).

Конкретизується роль Дж. Віко для формування поглядів на міф у німців. Спираючись на Платона і Лейбніца, він відкинув вузько раціоналістичне розуміння міфу; обґрунтував цінність минулого як закономірного етапу становлення і цим підказав напрям для Гердерової думки; наблизився до поняття «ноосфери» у вигляді «свідомості людства», у якій через рефлексію створюється певний вищий світ, де «розум знаходить сам себе у своїй тотожності і безперервності», і цим угадав наперед деякі ідеї Шеллінга. За Віко, в міфі «людський здоровий глузд» об'єктивується – чи то у вигляді реальних осіб, через яких виражає себе, чи то у вигляді уявних героїв; міф наділений реальністю, але не в плані «зашифрованої» історичної достовірності, як для П. Корнеля або Д'Обіньяка, а в тому сенсі, що за уявними образами стоїть духовне начало, яке реально виявляє себе як результат «спонтанної» діяльності розуму, що не вдається до рефлексії, зрештою – як результат культуротворчої діяльності людини. Віко мислив міф не як суто естетичну, а як гносеологічну й історичну категорію. Німецька ідеалістична думка під впливом Віко осмислювала історію як рух до втраченої повноти існування, до якого покликаний вести людину розум, збага-

чений зв'язком з природою. Ідеальна повнота буття вже була підказана міфом. Міф не втрачений назавжди, як вважали Руссо і Шиллер; людина має повернутися до міфу як до повноти власного існування, але вже на вершині культури, коли б своїми вчинками вона втілювала закон як іманентну собі силу, а не підкорення закону, що розуміється як зовнішня сила. Іншими словами, тут повинні були зустрітися свобода і необхідність, природа і культура. У Віко, на думку дисертанта, можна знайти початок утопії як міфу «повернення вперед».

Відмічається внесок інших мислителів у формування теорій міфу в Німеччині. Зокрема, Лессінг виступив проти раціоналістичної тенденції *етицизму* в розумінні античного міфу; разом з Вінкельманом він збагатив теорію міфу *естетичним* підходом; а останній побачив (паралельно з Віко) у давньогрецькому міфі відображення *повноти* людського буття і пов'язав її з природою і свободою *внутрішнього* життя людини. Штюрмери пов'язали міф із стихією народного життя (Гердер), з повнотою та буяннями природи («Прометей» Гете), з новим, індивідуалістичним, розумінням *геніальності*.

В роботі розкриваються також важливі здобутки єнських романтиків щодо теорії міфу. Шеллінг спирався на філософію тотожності природи і свідомості. Міф виникає як вираження свідомості, вкоріненої в природі; це частина природи і водночас елемент свідомості. Міф був природоцентристським. Цей напрямок думки був прийнятий Гете. Але, на відміну від Вінкельмана, поет сприймав природу як динамічне, завжди неспокійне, мінливе, метаморфічне і навіть хаотичне начало, що відбилось в міфопоезії «Фауста». Ф.Шлегель, виходячи з Віко і Шеллінга, ототожнював міф з усією стародавньою поезією, а Шекспіра вважав, так само, як і Гердер з Гете, справжнім втіленням природи, а отже міфологічним поетом; він пов'язує з міфом *іронію*, адже вона являє собою «ясне усвідомлення вічного руху, безкінечно повного хаосу». Він б'є на сполох: «Нашій поезії не вистачає серцевини, яку в давній поезії становила міфологія». Він починає активно пропагувати змішані поетичні жанри. Дисертант наголошує винятково важливу роль Шеллінга для формування Гетевих уявлень про міф.

У частині 2 – «Образи першовитоків життя у «Фаусті»» – розглядаються міфологічні образи твору, які відображають суттєвий момент розуміння міфу в Гете – тотожність міфу і природи. Теорія міфу, дедукована єнськими романтиками з «філософії тотожності», мала для Гете філософськи переконаливу силу. Особливо це стосується твердження про природу *живу*, динамічну, повну, різноманітну та продуктивну, бо при такому розумінні вона вже переставала бути раціональною абстракцією спінозіанства, фіхтеанства («природа – це *Не-Я*») чи гегельянства (за уціпльним зауваженням Шеллінга, тут «природа становить агонію поняття»). Поет приймав ідею органічної *повноти* людського буття, заснованого на Природі як універсальному рушійному принципі; ідею *об'єктивної* основи художньої форми, закоріненої також в природі. Таке розуміння природи не відкидало штюрмерську ідею «геніальності» і заохочувало свободу творчого самовираження. Цим переборювався «русоїстський» розбрат між природою та культурою. Та головним для Гете було те, що природа зберігала своє верховенство над усім буттям, включаючи індивідуальне життя людини і доло її безсмертної *ентелехії*, існування якої поставало як *реальне*, і тепер вона

вже претендувала на своє законне місце в Природі після завершення земного шляху людини. На думку дисертанта, вся проблематика німецького ідеалізму зводилася зрештою до питання про *вічне буття* душі, і філософія знаходила його обґрунтування у *природі*. Поет упевнено відчував себе, коли знав, що душа перебуває у владі його власного фізичного буття, а через нього зв'язана з нескінченною природою. Гете наділив свого Фауста цим прагненням стати ентелехією «вже зараз», у земному бутті, і знайти її завдяки невтомним прагненням і діяльності.

Питання про першопочатки світу й людини проходить у «Фаусті» червоною ниткою. Гете неодноразово повертається до проблеми витоків душі і підвалин людської екзистенції. Це, зокрема, роздуми Фауста над перекладом Біблії, мандри героя до Матерів, філософський монолог Бакаляра про «Я», що створює світ, це образ створеного в колбі Гомункула, суперечка Анаксагора з Фалесом про походження сущого, розповідь Мефістофеля про своє народження з мороку та ін. Ці епізоди аналізуються у зв'язку з означеною проблемою.

Я.Беме приваблював Гете і романтиків своєю відвертою настановою на антираціоналізм, філософськи продуктивними поняттями «таємниця», «глибина», «диво», через які виражав свою закоханість у життя, природу. Свій аналіз сцени перекладу Євангелія дисертант зв'язує з темою Я.Беме. Фауст починає перекладати те місце Євангелія, де йдеться саме про першопочатки життя. В «таїні» закорінена суперечка. Фауст вступає у вільний інтелектуальний діалог зі Святим Письмом і відкидає буквальний переклад, а тим самим і ідею *актуальної* істини; істина має особистісний сенс, а відтак – сенс *ціннісний*. Хоча в богословському значенні «слово» Боже тотожне Його «дії», Фауст у своєму перекладі («Була в почині *Дія*») розбиває цю тотожність і виходить на смисл, що сакральне слово «дія» («діло») відноситься зовсім не до Бога, а до якогось *іншого* начала, позбавленого такої тотожності й однозначного за своїм універсальним змістом. В розумінні Беме, вираженному в «Аврорі», таким першопочатком всього сущого є вічна «глибина» (за роз'ясненням Шеллінґа, це – «передбуття, певна потенція, нерозгорнута сила»; за словами Лейбніца, «сонна монада»); вона й передує всьому. В момент написання цієї сцени Гете переборював свій спінозизм як розуміння світу, засноване на механічній каузальності. Тотожність «слово – діло» означала б тотожність «Бог – природа». Початки Бога й природи, що містяться *поза* тим чи другим, означали для Гете можливість поступального руху й *розвитку* світу.

Аналізуючи тему подорожі Фауста до Матерів, дисертант знаходить низку важливих текстуальних збігів між «Фаустом» і «Авророю» Беме, де Гете відкрив не тільки образ «праматерів», а й просторову картинність, настроїв величі й таїни, що взагалі притаманне філософу. У Беме термін «мати» широко використовується у значенні «прамати», «першовиток, джерело всього сущого»; для нього це природа. Ця думка була близька і Шеллінґу («Однак це джерело, з якого все походить, лишається у *загальній* природі схованим і ніколи не дає себе уздріти»). Беме вибудував струнку ієрархію зародження життя на категорії «глибина», яка продуктивна, бо в ній «завдяки спалаху зірок» зароджується «*сім'я*». У світлі філософії Я.Беме стає зрозумілим, чому Гете обгорнув образи

Матерів густою запоною містичної таємничості: ця атмосфера більше відповідала його поетичному завданню й розумінню міфу як *різноманітної* природи, ніж платонівський образ просвітленого, прекрасного космосу. Таким чином, філософія Беме була сприйнята Гете крізь призму міфології універсально породжуючої природи.

Темі природи як єдиного породжуючого начала присвячена вся 2-га дія «Фауста-2», де Гете веде прихований діалог з Фіхте, Шеллінгом і Гегелем. Тут свої теорії сутності і походження буття викладають Вагнер, Нікодим, Бакаляр (його теорія нагадує в загальних рисах суб'єктивний ідеалізм Й.Г.Фіхте, про що свідчить акцентований в аналізі текстуальний збіг), Фалес і Анаксагор, Мефістофель.

В образі Гомункула, який докладно досліджується в роботі, виявляється низка текстуальних збігів з полемікою Шеллінга і Гегеля між собою. Свідомість Гомункула не закорінена в природі, а є «відчуженням» іншої свідомості. Плоть його також неповноцінна, оскільки теж не від природи. Образ Гомункула – це відгук Гете на філософські теорії, що визначали вихідний принцип буття і його творчі сили *поза* органічною природою – у надприродному розумі чи в людській свідомості (Фіхте), або в абстрактній «ідеї» (Гегель). В образі «не до кінця народженого» Гомункула вгадується діалектика «подвійного становлення» Гегеля: адже в нього природа спочатку «народжується» як поняття, а потім як реальність. У Гете було багато підстав із певним застереженням ставитися до філософії Гегеля – через те, що в нього природа не має *ніякого* самостійного статусу; є чистим запереченням, а отже і злом; позбавлена продуктивного начала; постає не як самостійна *мета*, а як *засіб* щодо духу. Людину Гегель розуміє також як «відпадіння» від «духу», а отже, і як *зло*. Природа є для людини тим, «що вона має *перетворити*». Нарешті, за Гегелем, вічною є не природа, а Ідея. Гете уважно слідкував за полемікою Шеллінга з Гегелем і використав у «Фаусті» певні аргументи свого молодшого друга. У словах Вагнера, творця Гомункула, можна знайти перифрази окремих тверджень Гегеля. Гете іронізує над поняттям «*чистого* буття» Гегеля тим, що вигадує для Гомункула *прозору* скляну колбу. Наділивши Гомункула знанням історичних подій, зокрема минулих, поет торкається найважливішого в усій системі Гегеля – його концепції *історичного* (в цьому переконують також опубліковані чернетки Гете, які аналізуються). Адже, за спостереженням С. Кіркегора, гегелівське становлення обернене назад і охоплює лише те, що минуло; гегелівська діалектика має *ретроспективний* характер. Недаремно Гомункул вилітає (уночі – в час «сови Мінерви»!) на місце подій, які повторюються циклічно уже тисячі років; час тут назавжди зупинився, оскільки, з погляду Гегеля, час *завжди* був минулим. Таке розуміння «становлення» докорінно розходилося з думкою Шеллінга і Гете, що природа не вичерпує себе і не зникає в «історичному минулому», ніколи не буває ретроспективною тотожністю поняття, ніколи – його «агонією». Вона – *вічність*. Дія 2-га не випадково закінчується сценою морського свята. Символом вічності природи для Шеллінга і Гете є *вода*. Дисертант аналізує міфологічну символіку води у творі. Свято закінчується загибеллю Гомункула. Тут також виявляється елемент суперечки з Гегелем. Разом з Шеллінгом поет виступає проти прагнен-

ня Гегеля гранично логізувати становлення і підпорядкувати його судильній необхідності, тобто розкласти природу на логічні поняття без залишку. Але дійсний світ вкпочає в себе *випадковість*, яка в даному разі полягала у тому, що в серці Гомункула спалахнула пристрасть. Гомункул навечно зливається з природою, з океаном. І ось фатальне коло історії нарешті *розімкнuto*; історія стала вільним рухом, який уперше від «початку міфологічного світу» спрямований у майбутнє. Ентелехія знайшла своє місце у *вічності*.

У частині 3 – «Поетика міфу в “Фаусті”» – дисертант бере за основу аналізу той факт, що Гете приймає Шеллінгове розуміння міфу, який є не визначенням, а самим існуванням, і втілює міф у вигляді естетичного буття як форми продуктивності, закономірно притаманної природі. Міф у «Фаусті» наділений властивостями гілозоїзму, казковості, фантастики, комізму, сентиментальності. Зіставлення з рецепцією грецького міфу у Гельдерліна і Шиллера показує, що притаманна обом «ностальгія» відсутня у Гете, для якого міф – 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 втілень, 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 непорушній єдності. Остання позиція дозволяє розкрити сенс філософської суперечки Фалеса і Анаксагора («На горішньому Пеней»), в якій автор зовсім не поспішає пристати до думки когось з них (і відповідно до «нептуністів» чи «вулканістів»); адже те, що для вченого розуму розділено, для природи – одне *цїле*; камінь і волога – *рівноцінні* начала; панують *згода* і співзвучність усіх сил горішніх, суходольних і підводних. Символом єдності, повноти і багатства в природі виступає світло. Це узгоджується з думкою Шеллінга, який у своїй теорії міфу підкреслював *згоду* у світі природи і висував теорію «вищої точки нерозрізненності», в якій ніби поєднувалися, гармонізувалися всі відмінності природних начал.

Дисертант аналізує поетику міфу у творі. Гете любить приводити в рух сили стихій, його фантазії підвладні явища *катаклізмів* – землетрус і повінь, виверження вулкана і падіння комети; схід сонця супроводжується «громохким гомоном». Все це, як випливає з аналізу, відповідає кантіанському і шеллінгіанському визначенню *піднесеного*, що виникло, очевидно, не без впливу лейбніцівського і кеплерівського «космогонізму» і стало продуктивним для німецької поезії на рубежі століть. Воно допомогло розширити рамки 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 й спостерігається у Гете. Неорганічна природа щільно злита з органічною, а катаклізми породжують життя. Безперервно творяться нові форми; усе, щойно народжене, відразу ж починає рухатися, переплітатися, зчеплюватися. Поет уявляє цей рух міфологічно, як *живий*. Гете наслідував Шеллінга, який, пов'язав-

ши міф з природою, цим самим відійшов від вінкельманівської ідеї гармонійно зрівноваженого міфу. У Гете *буання життя* заступає місце естетичної гармонії, а *потворне* набуває рис величного. Навіть хтива поведінка Мефістофеля в обох Вальпуржиних ночах, що безумовно відповідає містеріальному образу «ворога роду людського» міфологічно вписується у загальний потік вічно діяльної і житедайної природи. У «Фаусті» міфологічний світ як частина 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». Гете спонукає свого 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, поет цим самим наче знищує дистанцію між міфологічним минулим і своїм часом і, наближаючи міф до сучасності, возвеличує *природу* як начало, що підноситься *над часом*.

Здійснений аналіз образу Гелени має засвідчити, як далеко відійшов Гете від вінкельманівських уявлень про міф. Г.А.Корф, який в цілому глибоко аналізує образ Гелени, спирається на розроблений в середині 20 ст. різкий поділ міфології на хтонізм і героїку, чого наука ще не знала в часи Гете і Шеллінга, і навіть Я. і В. Грімів. В народній легенді Гелена поставала як уособлення *самодостатньої* краси, не пов'язаної з природою, з продовженням роду чи якимись етичними нормами, зокрема з лицарською любовною етикою, а тому як краса особливо гріхозна. У Гете Гелена постає як образ краси, що вносить у людське життя загальний неспокій, сум'яття і трагізм, про що свідчить, можливо, надмірно повно розроблена поетом історія її безкінечних любовних пригод (серед тих, кому вона належала, були Тесей, Перітой, Афідн, Патрокл, Менелай, Паріс, його брат Деїфоб, навіть тінь Ахілла, і ось нарешті Фауст). Перед читачем виникає образ украй схвильованої, внутрішньо збентеженої героїні; її терзають докори сумління, спогади про порушені клятви, про пережиті бідування; здається, у житті її не було нічого радісного і світлого. У цьому контексті Мефістофель (що постає тут у подібні ключиці царського дому і одночасно – зловісний Форкіади) набуває нової функції – *тривожного сумління* Гелени.

Гелена у Гете міфологічно втілює красу тим, що сама як *чуттєвість* закорінена в природі і ніби є однією з її *стихійних* сил, що постала в людській подобі; в цьому полягає *руйнівна* сила її краси. Для багатьох героїв до Фауста, людей брутальних і грубих (зокрема, таким зображений Менелай), вона – предмет чуттєвих бажань і конкретного володіння; лише для Фауста вона – ідеал краси й об'єкт естетичного поклоніння. Отже, вінкельманівський *класичний міф краси* на думку Гете, – це породження ідеалізуючої свідомості, плід постійно рефлексуючої думки, певний «регулятивний принцип» (Кант, Шиллер). Створивши міф краси, людина тим самим піднялася над нерозрізненною стихією життя, але й відділила себе від *живого потоку життя*, порвала з «наївним» буттям.

У 3-тій дії «Фауста» Гете поєднує двох де 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 різні чоловіки беруть у полон через її красу. Обоє перебувають у стані внут-

рішнього роздвоєння; але Фауст прагне самовизначитися як особистість через високу мету прагнень, а Гелена постійно втрачає себе як особистість, коли належить різним чоловікам. Обое шукають спокою, втіхи і розради.

Дисертант пропонує дещо оновлений погляд на образ Евфоріона. Евфоріон, Фауст, Гелена і хор виражають свою радість у строфах, які щодо тексту і поетичного розміру збігаються з одою Шиллера «До Радості». Тут, безперечно, є приховане зіставлення двох позицій: естетичного положення Шиллера про «царину естетичної видимості» і – позиції Байрона, який боровся за свободу поневоленої Греції. Твір втілює шлях Фауста через «три стани», які Шиллер позначав так: «Людина в її фізичному стані підкоряється лише своїй природі, в естетичному стані вона звільняється від цієї сили, у моральному стані опановує її». У розгляданій сцені, очевидно, відбувається важлива для Фауста зміна від другого до третього «стану», від *естетичного* до *морального*. За Кантом і Шиллером, це і є істинний стан свободи. Про це і мав нагадати образ Байрона-Евфоріона. Краса *сама по собі* не може бути кінцевим пунктом людських прагнень; та, за Кантом і Шиллером, шлях до свободи лежить саме *через* красу. Ось чому «естетична іділія» Фауста і Гелени, згідно з метафізичним планом твору, мусила обірватися. А Шиллеровій самовтішеній естетичній гармонії *споглядання* Гете протиставляє неспокійну моральну гармонію *прагнення*; вона й була втілена в образі Евфоріона. Загибель Евфоріона і зникнення Гелени пробуджують Фауста з «естетичного сну». Він відкриває для себе нову істину. Вона – не у споглядальній насолоді високою красою, а в діяльності.

В роботі пропонується досладження *міфологічної* типології образів персонажів, оскільки підходить до образів «Фауста» – соціально-психологічні чи алегоричні (до останніх був причетний сам Гете своїми тлумаченнями) – здебільшого демонструють певну однобокість. Ключ до осягнення міфологічної природи образів «Фауста» дає Шеллінг, який переніс риси міфу як найдосконалішого естетичного образу взагалі на *художній* (поетичний) образ, визначив естетичну суть митця як *міфотворця* і поставив перед новим мистецтвом завдання створення *нової міфології*. Треба взяти до уваги, що у своїх умовиводах Шеллінг спирався саме на творчий досвід і естетичні роздуми Шиллера і Гете. Його погляди на художній образ були співзвучні думкам, що їх виразили у своєму листуванні «веймарські класики» в добу «Вільгельма Мейстера»⁹. За Шеллінгом, міф – це художній образ *par excellence*; міф пластичний, бо містить у собі передумову тієї художньої універсальності, що дає змогу переводити образ у площину будь-якого понятійного мистецтва – поезії, театру, образотворчого мистецтва. Тож якнайбільше він відповідає тому синтетичному жанру, яким є «Фауст». Оскільки для Шеллінга міф є теоретичною ідеєю (1), водночас художньою моделлю (2) і при цьому конкретним, втіленим образом (3), то поєднати цю трійцю можна тільки у символі: міф – *символічний*, оскільки він один втілює в собі «первісну нерозрізненність» (Indifferenz) загального та особливого. У своєму розумінні міфу Шеллінг, по суті, формулює стан «органічної цілісності» буття як

⁹ Ця тема глибше розкривається в окремому дослідженні дисертанта: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. – Київ: Вежа, 2002. – С. 114–121.

тотожність самодостатності («особливого») і значення («загального»); у плані свідомості це саме відповідає, за визначенням Шиллера, характеристиці «наївного» художника. Свідомість «наївного» художника міфологічна; такою Шиллер вважав свідомість Гете, сам поет з цим погоджувався¹⁰.

Користуючись дискурсом Шеллінга, можна сказати, що в «Фаусті» персонажів притаманно розгортати свою власну сутність (самототожність), а не мати якусь самостійну і сторонню щодо його сутності мету; і в цьому саморозгортанні персонаж цілком вільний у своїх діях. Розуміння поетом природи як динамічно мінливої стихії обумовило те, що образи міфологічних істот у нього стягуються у *групові* цикли (брокенські відьми у «Фаусті-1», грифи, сфінкси, сирени, мурахи, ламії, Форкіади, учасники морського свята у 2-й дії, хоретиди у 3-й дії, Троє Духих у 4-й дії, алегорії пекла, лемури, праведники, ангели й духи у 5-й дії тощо). Вони пластичні (взаємодоповнюють один одного) і художньо універсальні (тобто не замикаються лише тільки на одному розповідному матеріалі). «Особливе» в кожному міфологічному персонажі невід'ємне від «одиничного». Це означає, що багатьом химерним істотам поет надає додаткових рис, зовсім «не обов'язкових» для їхньої самототожної сутності (наприклад, еротичний підтекст у поведінці брокенських відьом, фарсальських ламій та ін.); вони неначе випробовують пластичність головної сутності, і таким чином відбувається естетична *гра*, про яку писав Шеллінг.

У «Фаусті» можна знайти міфообрази, створені самим поетом (Евфоріон, Гомункул); серед оригінально трактованих образів – Гелена, Мефістофель. Гелена – міф краси, що вносить у життя героїні та життя інших людей розбрат і неспокій. Проте характер цього неспокою не такий, як у Фауста, бо він поглиблює дисгармонію і постійно *руйнує* існуючу рівновагу. Ось чому логічне розгортання міфологічної сутності Гелени, спрямоване до досягнення певного гармонійного стану як жаданої, але вічно *недосяжної* мети, має *тимчасово* привести героїню до аркадійської гармонії в союзі з Фаустом. Проте така гармонія не властива Гелені як *міфу*, бо вона зруйнувала б внутрішню тотожність цього образу, і тоді перед читачем постав би вже зовсім *інший* міфологічний образ. Гармонія та спокій – це її від'ємна сутність, за рахунок якої стверджується *власна* сутність цього образу.

Головна міфологічна «функція» (Шеллінг) Мефістофеля полягає в тому, щоб збивати Фауста зі шляху праведного і навіювати самозаспокоєність та самозадоволення. В цьому значенні Мефістофель протистоїть Фаусту і виступає як парний йому образ, тобто як вираження його сутності «від протилежного». Тому будь-яке «примирення» з Фаустом, збіг намірів, цілей та способу їх досягнення зруйнували б співвідношення цих образів і перетворили б обох на характеристики вже іншого типологічного ряду. Мефістофель Гете найбільш відповідає положенню Шеллінга про *гру* як про тимчасове порушення умови самототожності образу, умови «відмежованості» від інших, що настає через наділення образу – не функціями! – а деякими рисами поведінки, які не відповідають його

¹⁰ Дивись на цю тему в окремому дослідженні дисертанта: Шалагінов Б. Б. Естетика Й. В. Гете. – Київ: Вежа, 2002. – С. 107–114.

прямій міфологічній сутності. У цій свободі образу виходити за рамки своєї «абсолютності в обмеженні» і знову повертатися в них і полягає відмінність Мефістофеля у Гете від Мефістофеля з народної легенди, де його функція просто зводилася до повчального *exemplum*. Але без цієї свободи не можна було б втілити нову, створену Гете функцію, а саме *тотожність Мефістофеля з природою* – різноманітною, химерною, несподіваною, фантастичною, потворною, смішною, чудесною. Міфологізм Мефістофеля дає змогу запропонувати відповідь ще на одне запитання: чому Гете змінив кінець народної легенди і дозволив душі Фауста врятуватися? Очевидно, перемога Мефістофеля *не відповідала* б задуманій поетом міфологічній функції персонажа: адже він мусить залишатися *вічним* антагоністом Фауста і *вічним* невдахою-ловцем людських душ! Досягнутий успіх у спокушенні бодай однієї душі різко змінив би його сутність (*Begrenztheit*, «окресленість» – Шеллінг).

Образ Господа («Пролог на небі») означає, користуючися словами Шеллінга, «найвищу точку нерозрізненності (*Indifferenz*)», тобто світового абсолюту; і в цьому «стані нерозрізненності» він об'єднує в собі все розмаїття світу, в тому числі людей (серед них Фауста), живі істоти, природу, одночасно прекрасну і потворну, світло і пітьму, добро і зло (у тому числі і Мефістофеля) – словом, усе, що її виражає. З позиції Шеллінга стає зрозумілим, чому Господь зображений тільки у «Пролозі на небі» і більше ніде у творі не з'являється: абсолют існує не сам по собі, а втіленим у вигляді особливого (*Besonderes*). Господь як «абсолют» постає у своєму персональному вигляді на початку, але в основному його образ – це сам багатобарвний і різноманітний світ. Таке зображення Господа робить його міфологічним персонажем.

Найскладнішим є образ Фауста. Його міфологізм у легенді полягає у тому, що він символізує одну з магістральних ліній духовного розвитку середньовічного суспільства – потяг до забороненого як до втіленої можливості духовного розкріпачення, а отже виступав як культурний герой, який діставав заборонену річ і цим символізував звільнення від панівного порядку і перехід до нового порядку (варту згадати, що Гете-штюрмер обмірковував одночасно два задуми: про Фауста і про Прометея!). Відкриття нового порядку розглядали як порушення *табу* і тому трактували як зв'язок із забороненим світом, цариною діявола. Драматичне напруження такого міфу обумовлювалося зіткненням двох *рівнозначних* необхідностей: необхідності збереження вже існуючого порядку як запоруки стабільності світу і суспільства та необхідності пізнання нових сторін реальності як передумови для поступу. У Гете міфологема Фауста-бунтівника в цілому збереглася, але у «Фаусті-2» зв'язка Фауст – Мефістофель уже ослабла і втратила значення для розвитку сюжету. Її відсунула на другий план нова міфологема: Фауст як втілений *міф про повернення людини до мислимості повноти буття*, чий образ німецькі мислителі бачили в стародавній Греції класичної доби. Міф заперечення поступився місцем *міфові ствердження*.

Дискурсивну основу для розкриття міфологізму образу Фауста дає Гегель, вдумливий читач і аналітик Гете. Філософ не зосереджує спеціальної уваги на міфі, але він близько підходить до цього питання у своїх міркуваннях про епос. Впадає у вічі, що тут він опрацював увесь матеріал, починаючи від Вінкельма-

на, Лессінга, Шиллера та Гете аж до Крейцера, Ф.Шлегеля і навіть Шеллінга. Гегель не обмежується обговоренням одного лише епічного стилю, він зачіпає проблему типології епічного героя як втілення *мислимій повноти особистості*. Гегель розрізняв у сучасній йому літературі зображення *належного* буття, з одного боку, і реальності одиничного, окремого, випадкового – з другого, і цим самим акцентував розкол реального людського буття на «належне» і «неналежне» буття. І навпаки, епічні герої греків несуть таку «субстанційну повноту в собі», а їхні вчинки мають такий характер, що це дає змогу розглядати їх як «втілення певного загального начала», а не просто випадковості; колізія відповідності до закону повністю знімається, бо «даний вчинок, даний випадок» сприймається як прояв цього закону, і, отже, він «буде ними втілений як закон». В цьому плані Фауст у Гете, на думку дисертанта, саме й постає як герой, що втілює «субстанційну повноту в собі» і як такий сам собою виражає закон, а не приймає його іззовні. Фауста можна поставити поруч з епічними героями, які, за словами Гегеля, «являють собою цілісні особистості» і «блискуче зосереджують у собі те, що в інших випадках перебуває в розрізненому вигляді»; «вони самі по собі являють повноту рис (...), в них можна простежити розвиток усіх сторін душі взагалі». Фауст задуманий автором як втілення мислимій цілісності і повноти людської долі. Це відрізняє його від інших літературних персонажів 18 ст. та їх взаємин з оточенням. Гегель пояснює відмінність між *дією* і *подією* як різницю між тим, що постає як окреме, випадкове, і – як сутнісне, «внутрішньо необхідне». В міфі окреме (дія) може поставати лише як умова естетичної *гри*; суті міфу відповідають події, бо вони відображують сутність героя і *субстанційально поєднані з ним*. Таким чином, Фауст як міф невіддільний від свого вічного прагнення до мети, як міфу йому притаманні вічний неспокій і незадоволення сущим, вічна незгода з емпіричною мораллю Мефістофеля.

«Фауст» Гете дає зразок *міфопоетичного* мислення за рахунок насичення міфологічних образів життєвими реаліями і психологізмом – всього того, що Шеллінг відносив за рахунок естетичної гри. Вже у Гомера і у грецьких трагіків міфологічним образам не властиві були притаманні «чистим» міфам «однотипність» і суворота (а подекуди і суха) функціональність. У Гете, як у Гомера і в Еврипіда, бурхлива життєва стихія захлюстує символізм цілого, проте водночас і знаходить у ньому своє оперття як у смисловій субстанційальності, без якої вся вона втрачала б свій сенс та існувала б хіба лише на правах поверхового натуралізму.

«**“Фауст” і утопія**» – четвертий розділ. На початку частини 1 – «**Німецька утопія до “Фауста”**» – формулюється типологічна модель утопії, як вона історично складалася, починаючи з Платона. Це уявлена в реальності родова природа всіх форм буття, включаючи соціальну; утопічна цивілізація має самодостатній характер без історичного початку і культурних предтеч; в ній немає відхилень у царину «випадковостей», яка визначає собою неповторність емпіричного (земного) буття; вища досконалість, що ґрунтується на родовій природі ідеї, субстанційально чиста й однорідна, отже її можна уявити тільки в плані гранично широких категорій.

Вводиться поняття «німецької утопії» і визначається головний напрям духовних пошуків у Німеччині на рубежі століть як розробка універсальної Утопії. Її окремими відгалуженнями були: філософія Канта («Критика практичного розуму», «Про вічний мир») і Фіхте («Основні риси сучасної доби»); перейняті ностальгією за минулим естетичні пошуки Ф. Шіллера («Про наївну і сентиментальну поезію», «Листи про естетичне виховання», «Боги Еллади»); релігійно-політична утопія Новаліса («Християнство, або Європа», «Учні в Саїсі», фрагменти); спроба філософсько-естетичної утопії у Гельдерліна («Смерть Емпедокла»); Гердер віддав їй данину у віршах «Геній майбутнього», «Мрії ясновидця про життя через три тисячі років» та ін. До цього ряду належить і «Фауст» Гете.

У Німеччині логіка утопії привела до зближення її з міфом, оскільки утопія окреслювала мислиму *норму* родової сутності людини. Ця утопія ґрунтується на ідеї універсальної *цілісності*, яка включає в себе людину, природу, Всесвіт, а це виводить її за рамки традиційних утопій, що існували тоді в Європі і обмежувалися розкриттям *суспільного* буття людини. Вона ґрунтується на ідеї *розвитку* і на філософії тотожності. За Шеллінгом, історія веде людину до повного злиття з природою, але вже на вищій точці спіралі, де природа, сказати б, повертає собі свою одухотвореність у своєму найкращому вияві – людській свідомості і у відповідь наділяє людину всією нероздільною повнотою чуттєвості. Таке *свідоме*, скероване вже не сліпими силами природи, а самою людиною, повернення до Природи, тобто до *своїх* *родової сутності* як до мислимої повноти і цілісності існування, й означатиме досягнення повної гармонії, настання «золотого віку». Німецька утопія, виходячи з ідеї *універсальної* еволюції, заперечувала все раптове, революційне, примусове, а в суспільному житті – втручання людини у споконвічний і налагоджений рух всесвітньо-історичного колеса. Отже, ця утопія не стільки формує уявлення про конкретні риси людини та її поведінку у суспільстві, скільки розкриває стан *належного* – того в її бутті, що відповідає *імперативу* Природи. Природа, що її як вище законодавство німецька утопія вводить у свою орбіту, власне, не є «утопією»; це – найвища *реальність*. Отже, виростаючи з реальності природи, німецька утопія ніби відкриває для себе можливість перерости в духовні виміри реальності і тим самим немовби перестати бути «утопією».

Далі аналізується внесок у розробку «німецької утопії» різних німецьких мислителів 18 ст. До засновників автор відносить Г.Е.Лессінга («Виховання роду людського»), який упритул підійшов до поняття, яке Кант пізніше назвав *телеологією*. Людство, на його думку, у своєму розвитку рухається не хаотично і не у випадковому напрямі, а до певної вищої точки, ніби до неї його спрямовує якась розумна сила. В цьому стані людини, який філософ називає «новим вічним Євангелієм», вищий моральний мотив впливає з самої *природної* (родової) сутності людини, а отже вищий моралі відповідає *свідомо* установка людини на самореалізацію (реалізацію своєї родової сутності).

Велика роль у розробці фундаментальних засад німецької утопії належить І. Канту. Телеологізм Канта на правах евристичного принципу став важливим внеском у методологію пізнання, оскільки надав змогу розглядати світ як гармонійну єдність, а кожне явище – як одиничне у співвіднесенні з цілим, окреме

у співвіднесенні із загальним. З цього погляду людська історія поставала не як хаотичне нагромадження випадкових і необов'язкових подій (бароковий пантеїзм), а як підвладний розумному осмисленню рух. Розглядаючи можливі цілі, що втілюються в людській історії, Кант відкидає щастя як одну з таких цілей і робить висновок, що вищою метою природи відносно людини є «здатність людини взагалі висувати мету»; цю здатність Кант називає «культурою». Тільки висування насамперед загальнозначущих, а не партикулярних цілей є умовою збереження спроможностей людини ставити перед собою цілі, а отже, й збереження культури. Чи може окрема людина повністю здійснити свої вищі життєві цілі? За Кантом, «природні задатки людини, спрямовані на застосування її розуму, розвиваються повністю не в індивіді, а в *роді*»; люди «всі смертні, зате їхній рід безсмертний», і в ньому вони «повинні досягнути повного розвитку їхніх задатків». Повною мірою вище призначення людини на землі здійснимо лише у відношенні не окремого індивіда, а роду. Весь цей комплекс думок Канта активно розроблявся в працях Гердера, Фіхте, Шеллінга, Новаліса, Ф.Шлегеля та інших і став, певною мірою, загальним місцем у філософських шуканнях на рубежі 18–19 ст. У такому вигляді його і сприйняв Гете. Не було такого важливого положення Кантової утопії, яке б не знайшло відгуку на сторінках «Фауста».

Гердер, на відміну від Канта, розумів ціле не як відчужений від конкретних історичних подій результат, а як їх *живе* втілення («живу одиничність») і прагнув представити синкретично об'ємну картину світобудови, не пориваючи з чуттєвими реаліями, не відмовляючись від *безпосереднього* їх споглядання. У цьому Гердер діяв скоріше як поет, ніж як учений. Гете імпонувала позбавлена абстрактного схематизму Гердерова ідея багатоманітності й повноти «живого життя», що виявляє себе просто «тут і зараз», вона надавала життю унікальності й неповторності.

Фіхте висунув принцип вільного діяльного начала як умови існування індивідуальності (свідомості) взагалі; вищий етичний пафос усього життя людини – це діяльне самотворення; *Я* – не пасивна частина природи, а власне творіння самого себе. Процес осягнення світу тотожний процесу створення особистості, самотворення тотожне пізнанню, й обидва акти проголошуються вищою моральною метою. Свобода виражається через діяння самотворення, що досягає кінця лише у безкінечності (тому філософові близька ідея *роду*, висунута Кантом). Оскільки процес створення власного *Я* безкінечний і належить майбутньому, то й пізнання світу безкінечне й ніколи не може бути завершеним. Етика Фіхте відрізняється у «Фаусті»; Фіхтеве розуміння свободи береться в роботі як ключове для осягнення фінальних сцен «Фауста». В плані окресленої проблематики розкривається також трактат Фіхте «Основні риси сучасної доби» і акцентується його близькість ідеям Лессінга і Канта, зокрема щодо центральної ідеї: завдання людства полягає в тому, щоб повернутися до первісного стану свободи і віднайти вищий розум у тому вигляді, в якому він втілений у світобудові, але пройти цей шлях уже самостійно, свідомо. Пропонується нова точка зору на взаємини Фіхте і Гете. Праці філософа, без сумніву, відіграли роль важливого евристичного імпульсу для Гете; аналіз «Фауста» показує, що Гете поділяв *етичні* погляди філософа (діяльність, самотворення, свобода, прагнення як

принцип тощо). При цьому Гете не приймав того, що природа, об'єктивний світ у Фіхте знецінюються і постають як лише перешкода, *Не-Я*, матеріал для додання і для становлення самосвідомості.

Новаліс завжди імпонував автору «Фауста» як оригінальний мислитель, зокрема своєю ідеєю магічного ідеалізму, згідно з яким свідомість осягає емпіричне й ідеальне *одночасно*, утримує цей сутнісний зв'язок як певну єдність в акті одномоментного споглядання і осягає зв'язок власного *Я* зі світом об'єктивних сутностей. Смысл самовиховання, формування власної особистості, за Новалісом, полягає у «зміцненні зв'язків власного *Я* з невидимим світом», що є основою самої реальності, природи. Відповідно розв'язував Новаліс питання про смерть: «Випадкова, одинична форма існування нашого *Я* припиняється тільки для окремого, смерть кладе край тільки егоїзму». Цю думку можна вважати «загальним місцем» німецького ідеалізму, вона знайшла відображення в концепції «Фауста». Від Ф.Гемстергейса Новаліс переніс у свою утопію ідею «золотого віку», який постає як єдність реального й ідеального, окремого й цілого, партикулярного й громадського тощо і перебуває не в минулому, як у греків, а в *майбутньому*. Життя людини в Новаліса – це безперервне прагнення вищої єдності, «золотого віку». Утопія Новаліса має естетичний смысл. Для нього ідеальна держава – це поетична держава. Омріяний поетом «золотий вік» – це «тисячолітнє царство», коли поезія з'єднає індивіда, державу й Універсум. Утопія Новаліса ґрунтується на діалектичному тричлені. Зі сфери емпіричного (сучасного, об'єктивного тощо) духовний рух іде «всередину» – у сферу ідеального (позначеного первісною гармонією минулого, суб'єктивного тощо), щоб збагатитися в ній і повернутися в новій якості до оновленої сучасності, яка стає вже майбутнім, «тисячолітнім царством» краси й добра. Це стосується як «громадського» стану, так і індивідуальності окремої людини. Утопія «золотого віку» як «вічної культури» Новаліса відбилася у «Фаусті».

Ф.Гельдерліну належить важливий внесок у створення німецької утопії. Директант обґрунтовує своє припущення, що «Смерть Емпедокла» була задумана як утопічний твір, який мав би оспівувати синтез високої *особистісної* істини з вічною істиною *природи*, що було надзвичайно близько автору «Фауста». Твір Гельдерліна характерним чином перегукується з «Фаустом-Фрагментом». В обох авторів герой – учений у стані духовної кризи, викликаній його неспроможністю поєднати в гармонійній єдності вищі знання і власне емпіричне буття. В обох випадках цей внутрішній розкол штовхає героя до добровільної смерті. Проте Фауст переборює потяг до самогубства і знаходить у собі сили для духовного відродження в колі емпіричного буття, де він, відкинувши геть книжну істину авторитетів, самостійно відкриває цілком нову істину через злиття з природою в акті чуттєво повного життя. Емпедокл же, прощаючись назавжди із співгромадянами, залишає їм свого учня Павсанія, який має втілювати у творі образ утопічної гармонії, а саме повноту емпіричного буття в поєднанні з глибиною трансцендентної мудрості (мотив учня, як це видно, реалізується у поетів по-різному). Гете і Гельдерлін, кожен по-своєму, втілили одну думку, згідно з якою повністю реалізувати життєве призначення людини як родової істоти може не окрема людина, а людство як рід. Це дозволяє обом поставити питання

про смерть у важливому метафізичному плані. Як Гете, так і Гельдерлін уявляли важливою проблему природи, що мала б позбавити людину страху смерті і повернути їй високу віру, але не ціною заперечення (дискредитації) земного життя, а, навпаки, підносячи його. Гете, відвівши Фауста від самогубства на початку твору, приводить його до гармонійного переходу у сферу фізичного небуття наприкінці поеми і представляє цей акт як духовно повний, пов'язаний з осягненням останніх істин, що наповнює людину високими переживаннями, далекими від тваринного страху смерті, про який писав Шиллер.

У частині 2 – «Утопія в «Фаусті»» – розкривається проблематика 4-ої і 5-ої дій «Фауста-2», де поет торкається теми суспільства, історії, політики, культури, а в співвіднесенні з ними – теми покликання людини на землі. У 4-й дії набуває монументального звучання тема *gloria mundi*, війни, влади і володіння. Такий поворот теми, що був відсутній у народній легенді, але в Гете відповідав Євангелію (див. *Mamvii*, 4, 8), пов'язується дисертантом, відповідно до документальних матеріалів, з увагою поета до політичних катаклізмів того часу: наполеонівські війни, революційні події у Франції на початку 1830-х рр. тощо¹¹. Показується, що тема війни проходить фактично крізь увесь твір; розкриваються певні паралелі з трактатом Канта «Про вічний мир»; встановлюється ряд історичних паралелей між образом Цісаря і Наполеоном. Зустріч Гете з Наполеоном в Ерфурті, на думку дисертанта, була «зашифрована» поетом в цій дії. «Політична» тема тут мала свій глибинний смисл: філософія становлення Шеллінга оперувала абстрактною категорією *природи*; але історичний розвиток (логіка якого ставала дедалі чіткішою в ці десятиліття) передбачав уже пильну увагу до життя *суспільства*. Разом з тим, ідеалістична традиція, з'ясовуючи *суспільний* статус людини, ніколи не відривала її від *природи*, прагнучи, навпаки, всіляко обґрунтувати цей симбіоз скінченного і нескінченного як фундаментальний. Недаремно, роздумуючи над «Фаустом», М.Бердяєв написав: «Всі соціальні утопії, побудовані на ізоляції суспільного життя від космічного, – по-верхові і недовговічні (...) Досягнення (вищих) цінностей передбачає перехід від винятково соціологічного світовідчуття до світовідчуття космічного». Отже, Цісар постає як жертва самодостатньої політики, «відчуженої» від природи. Видно, для Гете мав значення не один лише аспект злободенності. Відмічається певна близькість думки поета позиції Канта, який акцентував універсально позитивну роль *антагонізму* в розвитку суспільства й природи. Ця позиція відповідала погляду поета на природу як на таку повноту, що включає в себе *суперечливу багатоманітність*. Поет і філософ визнавали неоднозначний, суперечливий характер переходу природного стану в стан культури і розвитку самої культури. Кант наполягав на позитивній ролі війни як засобу для створення умов «майбутнього великого державного об'єднання» і, нарешті, «вічного миру як кінцевої мети». Міркування Канта проливають світло на фінал 4-ої дії, де Цісар постає мудрим володарем, який встановлює у своїх землях мир і дарує князям постанови, спрямовані на зміцнення державної єдності. Тут розкривається істо-

¹¹ Написанням 4-ої дії наприкінці серпня 1831 р. Гете завершив роботу над «Фаустом».

рична паралель – введення Карлом Августом конституції в герцогстві Саксен-Веймарському.

Окремі сторінки присвячені аналізу теми природи і війни в їх переплетенні (наводиться документальне свідчення Гете, яке показує, що поет саме так сприймав війну). Першообразом війни виступає природа з такими її рисами, як непередбачуваність, нестриманість, некерованість, різноманітність, масштабність і навіть *демонізм*. Тут примхливо поєднані політичні амбіції і втручання нелюдських сил, людська доцільність і непередбачені випадковості, ясні наміри і позірна видимість. Перемога виявляється результатом випадковості і незбагненного збігу обставин. Різні наміри переплітаються, утворюючи не завжди узгоджений, погано диференційований рух, що врешті-решт приводить до кінцевого результату. І в цьому війна подібна до природної стихії. Війна служить дрібному, розбійницькому збагаченню (Хапай і Підбирайка) і масштабній наживі, пов'язаній з визискуванням (Архієпископ вимагає, щоб народ безплатно будував храм); але приводить і до позитивного результату – до встановлення справедливого порядку, що демонструє своїми постановами Цісар; і уможливлене здійснення високих планів, далеких від цілей війни, – так Фауст одержує в нагороду приморську міліну. Порівнюються образи трьох «будівничих»: Цісаря, що будує державу на нових засадах, Архієпископа, що зводить храм, і Фауста, що освоює прибережну міліну. Якщо політик і церковник дивляться на людину лише як на *знаряддя* для досягнення мети, що виходить за межі самої людини, то творчі поривання Фауста відповідають головному постулату кантівської етики: людина, з точки зору найвищого призначення природи, – не засіб, а сама *мета*, причому мета *нескінченна*. Будівельна діяльність Фауста насамперед возвеличує *його самого*. Адже він реалізує свою нескінченну сутність у скінченному; його будівництво неначе опредмечує його вічний потяг до *свободи* – до духовної повноти власного буття. При цьому він вступає у змагання з *деструктивними* силами природи, оскільки сприймає чергування припливу і відпливу в морі як якийсь ірраціональний круговорот, без смислу і мети; він прагне утвердити себе через підкорення сліпої стихії, *природи нетворчої* як «дурної скінченності». Усе створене Фауст передає людям як естафету *культури*, спрямовану в нескінченність. На відміну від держави 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 дисертант виходить на розгляд важливої у творі проблеми «прекрасної миті».

Якщо, за Гегелем, історія – це фатальне розгортання «світового духу», що не рахується з індивідуальною волею людини, а використовує її лише як своє знаряддя, то, в розумінні Фіхте і А.В.Шлегеля, людина не підкоряється пасивно зовнішнім фатальним силам, рушійні сили перебувають не поза суб'єктом, а *в ньому самому*; історія (культури) – це шлях *безкінченного* самоствердження особистості. Фауст постає як джерело власного внутрішнього самовизначення через діяльність. Він постійно висуває перед собою нову «межу» (Фіхте), яку має подолати, тож зупинитися у своїх прагненнях, задовольнитися досягнутим не може без небезпеки втратити себе як особистість. Вільна воля, в акті якої лише

й спроможне виявити себе *Я*, може задовольнитися тільки *нескінченним*. З погляду фіхтеанства, «зупинити мить» принципово неможливо, тож усі спроби Мефістофеля захопити Фауста *скінченням* приречені на поразку.

В плані цієї складної проблематики далі аналізуються образи Філемона і Бавкиди, Турботи («Опівнічна доба»). Сцена «Просторе дворище перед палацом» і зокрема знаменитий монолог Фауста аналізуються в плані кантово-фіхтеанської філософії «негативної і позитивної свободи (коли індивід) утверджує не самого себе, а щось *більше, ніж він сам*». Для 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 (erobert muss) свободою в *безперервному* (täglich, щоденному) діянні, інакше він втрачає самовідчуття власної ідентичності. Фауст бачить свою заслугу перед народом не в тому, що він ушляхетнив його життя, а в тому, що передає йому свою істину «діяльної свободи», тобто не істину досягнення скінченного, а *істину прагнення до нескінченного*. Це робить його щасливим. Готовність постійно долати невідповідність кінцевого результату ідеальним цілям містить у собі парадигму культури. На відміну від гегелівської ідеї вичерпаності історичного процесу, епоха Канта сповідувала ідею нескінченності культури. Ось чому Фауст у своєму знаменитому монолозі говорить про *майбутнє* (що увиразнюється через порівняння остаточного тексту з чернетками). Оскільки, на думку Канта, вищі прагнення людини знаходять задоволення «не в індивіді, а в роді», то Мефістофель опиняється перед завданням, яке неможливо виконати. Ось чому диявол зазнає поразки.

За Кантом, умовою розвитку людської культури може бути лише боротьба, бо має бути прийнятий виклик, кинутий природою. Уявляючи собі «райську країну» майбутнього («ein paradiesisch Land»), Фауст зовсім не виключає *небезпеку* з життя людей, тож їхнє життя і в майбутньому позначене діяльним доданням погрози, що постійно таїть у собі море. Проте саме в цих умовах і можливе повноцінне життя всіх поколінь. У невтомній діяльності не окремий індивід, а лише рід у своїй сукупності (тобто в безкінечності) досягає стану повної свободи, про що й говорить Гете вустами свого героя. До людського роду як цілісності Фауст зараховує і себе. Індивід смертний, але рід безсмертний, тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду.

Так Гете розв'язує у творі проблему смерті, що він представляє як *апофеоз*. «Фаустіанський» трагізм не потребує моменту катастрофи, його призначення – возвеличення цінності життя, прощання з яким злилося для Фауста з моментом глибокого задоволення і втіхи, як колись у давньогрецьку добу, омріяну Гете і Шиллером: «Damals trat kein grässliches Gerippe // Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuss //Nahm das letzte Leben von der Lippe, //Seine Fackel senkt' ein Genius».

Висновки. «Фауст» Гете – це завершення і водночас початок: в суто художній області (жанр, стиль, сюжетобудова і тематика) його вплив сягає не далі від доби романтизму; що ж до естетичних і світоглядних аспектів, «фаустіанство» слід, разом зі О. Шпенглером, розглядати як наріжний камінь нової європейської культури. Без «Фауста» не змогла б, безсумнівно, виникнути (і саме в Німеччині!) «філософія життя». Г.Зіммель, розглядаючи Гете як один з головних

аргументів на користь цієї філософії, акцентував особистість як «законодавця» (Кант) потоку життя і себе в ньому, вважав творче начало найважливішим в людині, а все її існування розумів як «самотворення»¹². З традиціями Гете пов'язували сучасний європейський гуманізм Т.Манн, Г.Гессе, А.Швейцер, Г.А.Корф, Е. Кассіер та ін. Людина вносить у світ людське начало тим, що, перетворюючи пасивну і неживу природу, викликає тим самим до життя закладену в ній потенцію; розвиток духовності відповідає намірам природи. Гете зазначав: «Мистецтво, що втілюється у високому митцеві, створює таку потужну живу форму, що здатна облагородити і перетворити кожний матеріал. Більш того, для великого митця гідний субстрат у певному сенсі є перешкодою, бо він зв'яже його і позбавляє тої свободи, якою він хоче насолодитися як творець і як індивід». Ці слова синтезують ідеї Канта, Шеллінга, Фіхте. 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 з креаційним, розглядається тут водночас як акт естетичний. Мистецтво не віддзеркалює механічно природу, а є *рівноправним* з нею у своєму реальному бутті. Гуманізм Гете ґрунтувався далі на вченні Шеллінга про тотожність природи і свідомості, необхідності і свободи. Цим долався розрив між природою і культурою; *культура* 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 в «Докторі Фаустусі» Т. Манна Адріан Леверкюн прагне «знищити Дев'яту симфонію» – втілення симбіозу мистецтва, життя, людяності. Гуманізм Гете виявляється і в акті художньої *творчості*, коли митець мав долати «гідний субстрат» – те, що Фіхте виразив формулою «Не-Я», долати саме як «достойну» перешкоду, а не сліпу, ворожу силу; «долати» її як «гідний субстрат» тим, щоб перетворювати відповідно з її власними законами. Гуманізм Гете і Фіхте виражався 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 скінченним, миттю емпіричного задоволення. Гуманізм «Фауста» виявляється в уявленні про «справжню культуру», в царині якої нація і окремих індивід відчували б себе духовно розкріпаченими і повернули б собі втрачену *єдність* з природою, але вже на вищому, духовному рівні. Тоді має змінитися сам зміст мистецтва, і характерною рисою особистості має 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 при-

¹² Зиммель Г. Избранное: В 2 т. – Т. 1: Философия культуры. – Москва: Юрист, 1996 (Лики культуры). – С. 168.

роди і всього земного в безпосередньому цілісному спогляданні «з глибин не-скаламученої, розвинутої душі»¹³.

«Фаустіанські» ідеї суттєво вплинули на рубежі 19–20 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, Вяч.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 Гетевого розуміння «*ентелехії*». Вяч.Іванов не лише наближається до ідей Шеллінга і Ф.Шлегеля, до естетичних висловлювань 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»¹⁴, 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 завоювань доби Канта–Гете Вяч.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.Мани ніби розвиває інтенції Вяч.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, яке охоплюватиме набагато ширше коло, ніж коло “освічених”, яка не буде володіти культурою, а стане, можливо, самою культурою»¹⁵. Йому вторить 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 «скоплення»¹⁶. Всі 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 можна побачити, «Фауст» містить, нехай імпліцитно, запитання, звернуте і до України. В усякому випадку, в ньому окреслено шлях для її культури – ті можливості розкриття її духовного змісту, що допоможе Україні не тільки піднятися, але й збагатить всю європейську культуру.

¹³ Goethe J. W. West-östlicher Divan: Gesammtausgabe. – Im Insel Verlag, 1965. – S.159.

¹⁴ Иванов Вячеслав. Собр. соч. – Брюссель, 1978. – Т. 3. – С. 76, 75.

¹⁵ Мани Т. Письма. / Издание подготовил С.К.Апт. – Москва: Наука, 1975. – С. 195.

¹⁶ Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – Москва: Республика, 1993 (Мысли-тели XX века). – 336-337.

Основні положення дисертації викладено в таких публікаціях:

1. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія, міф, утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.: Монографія. – Київ: Вежа, 2002. – 280 с. (17 др. арк.).

Рецензії: Науменко А. М., доктор філологічних наук, професор. Й. В. Гете як естетик і митець. // Нова філологія. – № 1 (16): [Сб.]. – Запоріжжя: Вид-во ЗДУ, 2003. – С. 287–297; *Рогозинський В. В.* Нові сторінки вітчизняного гетезнавства. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2003, № 2. – С. 60.

2. Естетика Й. В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002. – 152 с. (6 друк. арк.).

3. Німецька література XVIII ст.: Х. М. Віланд. Г. Е. Лессінг. Й. Г. Гердер і «штюрмерство». Й. В. Гете. Ф. Шиллер. // Вікно в світ. – Київ, 1999. – № 1. – С. 22–90 (4, 5 друк. арк.).

4. «Фауст» Й. В. Гете в колі ціннісних орієнтацій школяра. // Вопросы изучения литературы в школе и вузе: [Сб.]. – Полтава: Вид. ПДПУ ім. В. Г. Короленка, 1993. – С. 114–126 (0, 5 друк. арк.).

5. Хіба актуалізація самоціль?: Про «нове» прочитання «Фауста» Гете. // Відродження: Мови, література, історія народів України в національних школах. – Київ, 1993. – № 12 – С. 19–21 (0, 45 друк. арк.).

6. «Благородною будь, добротворною будь, людино!»: Лірика Й.В.Гете. // Відродження: Мови, літератури, історія народів України в національних школах. – Київ, 1994. – № 1. – С. 47–52 (0, 7 друк. арк.).

7. «Фауст» Й. В. Гете як містерія.// Наук. зап. НаУКМА. – Т. 4: Філологія: [Сб.]. – Київ: Вид. НаУКМА, 1998. – С. 135–140 (0, 7 друк. арк.).

8. Гете і Шеллінг.//Вікно в світ.– Київ, 1999.– № 3. – С. 24–28 (0, 45 друк. арк.).

9. У чому істина буття?: до 250-річчя від дня народження Й. В. Гете. // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – Київ, 1999. – № 2. – С. 54–58 (0, 45 друк. арк.).

10. Й. В. Гьоте в контексті німецької філософії своєї доби. // Питання літературознавства: Вип. 6 (63). : [Сб.]. – Чернівці: 2000. – С. 3–12 (0, 6 друк. арк.).

11. Історія одного бунту: юнацький «Фауст» Й. В. Гете. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2000, № 12.– С. 26–29 (0, 5 друк. арк.).

12. Аналіз «Фауста» Й. В. Гете з точки зору герменевтичного кола. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2001, № 1. – С. 42–47 (0, 6 друк. арк.).

13. Реминисценции философии Якоба Бёме в «Фаусте» Й. В. Гёте. // Вісник Донецького університету: Серія Б: Гуманітарні науки: № 2 : [Сб.]. – Донецьк, 2000. – С. 296–303 (0, 5 друк. арк.).

14. Гете и Томас Манн: классическая традиция в литературе XX столетия. // Вікно в світ.– Київ, 2001.– № 1. – С. 28–35 (0, 5 друк. арк.).

15. Гете в рецензії Шіллера: Біля витоків «веймарської класики». // Наук. зап. НаУКМА. – Т. 19: Філологічні науки: [Сб.]. – Київ, 2001. – С. 92–99 (0,5 др. арк.).

16. Гете про роль зла у розвитку суспільства: Роздуми літературознавця про проблеми, пов'язані з образом Мефістофеля («Фауст» Й. В. Гете). // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України.– 2003, № 1.– С. 57–58 (0, 45 друк. арк.).

17. До проблеми міфологічної типології образу Фауста («Фауст» Й. В. Гете). //

Питання літературознавства: Вип. 8 (65): [Сб.]. – Чернівці: Рута, 2002. – С. 3–10 (0, 5 друк. арк.).

18. Про зіцлення залізом і вогнем: Фрідріх Шиллер. – Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996. – № 12. – С. 12–17 (0, 6 друк. арк.).

19. «Блаженное томление» Й. В. Гете. // Аналіз одного стихотворення: [Сб.]. – Київ: Вид-во КДІШ ім. М. П. Драгоманова 1991. – С. 61–75 (1 друк. арк.).

20. Світова література і духовні цінності культури. // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 1996, № 1. – С. 39–42 (0, 5 друк. арк.).

21. Роль німецької літератури у збагаченні загальнолюдських духовних цінностей. // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999, № 3. – С. 41–43 (0, 55 друк. арк.).

22. Музыкальная эстетика А. Леверкюна как средство его характеристики (по роману Т. Манна «Доктор Фаустус»). // О литературе: Ученые записки. – Т. 70: [Сб.]. – Пермь, Изд-во Пермск. Гос. пед. института, 1969. – С. 174–190 (1 др. арк.).

23. Данте, Шекспір, Вольтер, Гете, Толстой «панують над умами мільйонів людей, які за все своє життя не прочитали жодного рядка з їхніх творів». // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1999, № 7. – С. 5–7 (0, 5 друк. арк.).

24. Немецкий «Дон Кихот»: Опыт эвристической реконструкции. // Вікно в світ. – Київ, 2001. – № 3. – С. 32 – 42 (0, 6 друк. арк.).

25. Образи хтонізму в «Фаусті-2» Гете. // Нова філологія. – №3 (14): [Сб.] – Запоріжжя: Вид-во ЗДУ, 2002. – С. 144–154 (0, 55 друк. арк.).

Додатковий список

26. «Фауст» Й. В. Гете: людина між богом і дияволом. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – Київ, 2000. – № 12. – С. 45–46 (0, 45 др. арк.).

27. Філософсько-евристичні імпульси у ранній творчості Й. В. Гете. // Магістеріум НаУКМА: Вип. 2: Літературознавчі студії: [Сб.] – Київ, 1999. – С. 103–109 (0, 5 др. арк.).

28. «Фауст» Й. В. Гете як утопія. // Магістеріум НаУКМА: Вип. 4: Літературознавчі студії. [Сб.] – Київ: Стило, 2000. – С. 64–72 (0, 65 др. арк.).

29. «Фауст» Й. В. Гете як ораторія. // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – Київ, 2003. – № 1. – С. 45–47.

30. Зрозуміти мову, читаючи поезію: Аналіз уривку з «Фауста» Й. В. Гете. // Іноземні мови в навчальних закладах. – 2003, № 1. – С. 35–37 (0, 5 друк. арк.).

31. Загальна характеристика доби Просвітництва. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. // Зарубіжна література: Західна Європа від античності до початку XIX ст.: Підручник для 9 кл. середн. шк. – Київ: Вежа, 1995; 1998. – С. 146–204 (4 друк. арк.).

32. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. // Зарубіжна література: Від античності до першої половини XIX століття: Підручник для 9 кл. загальноосвітн. навч. закладів. – Київ: Вежа, 2002. – С. 113–145 (2 друк. арк.).

33. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. // Зарубіжна література: Від античності до першої половини XIX століття: Хрестоматія для 9 кл. загальноосвітн. навч. закладів. – Київ: Вежа, 2001. – С. 176–244 (4, 5 друк. арк.).

34. «Хто їде в негоду тим лісом густим...»: Про баладу Й. В. Гете «Вільшаний

- король». // Зарубіжна література. – 1996. – № 4 (1 друк. арк.).
35. Курьёзы романтизма. // Art-Line: Культурно-аналітичн. журнал. – Київ, 1999. – № 3. – С. 62–63 (0, 4 друк. арк.).
36. Немецкая философия XX века в приближении к методике литературы. // Вікно в світ. – Київ, 1999. – № 3. – С. 73–80 (0, 5 друк. арк.).
37. Німецький геній та формування особистості. // Зарубіжна література. – 1999. – № 6 (0, 55 друк. арк.).

Анотація

Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете і проблема духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ. 2003.

Здійснено синтетичне дослідження «Фауста» Гете в плані кантіанської філософсько-естетичної парадигми. Розглядається спорідненість твору з магістральними пошуками в гносеологічній, етичній, естетичній, художній царинах доби. «Містеріальність» «Фауста» виявляється в пориві героя до «нового життя» через подолання припад «емпіричної» моралі, яку втілює Мефістофель. Міфологічний субстрат розкривається як відтворення поетом життя природи в усьому її багатстві, розмаїтості, чудесах і комізмі. Утопію у творі потрактовано як ідею повернення людини до мислимої повноти духовного існування в єдності природи і культури. «Фаустіанська» істина пов'язується з проблемою естетичного й етичного самовизначення особистості, її свободи. Для з'ясування жанрово-композиційної, загально-стильової своєрідності вводиться поняття «містеріального полістилізму». Досліджується специфіка комічного, міфологічна типологія головних персонажів. По-новому пояснюються «складні місця» твору.

Ключові слова: *штюрмерство, містерія, міф, утопія, кантіанство, ідеалістична філософія, романтизм, етичний імператив, природа, полістилізм.*

Summary

Shalaghinov B. B. «Faust» of J. W. Goethe & the Problem of the Human Spiritual Essence in the German Literature on the break of 18th – 19th century. – Manuscript.

Theses for a Doctor's Degree of Philology. Speciality: 10.01.04 – Literature of Foreign Countries. – Institute of Literature named after T.G.Shevchenko of the National Academy of Sciences of Ukraine. – Kyiv. 2003.

The basic subject-matter of the theses contains 4 chapters: “Faust” of the Stürmer's Time; “Faust” as a Mystery; “Faust” as a Myth; “Faust” as an Utopia. Basically new scientific image of the main Goethes creation has been suggested, based on the investigation of the originally new concept of historical-literary process in Germany on the break of the 18th – 19th centuries, which has the joint idealistic aesthetically-philosophical paradigm. “Faust” by Goethe is considered as an embodied artistic synthesis of his time on the break of the 18th – 19th cent., which the dissertant proposes to name The Kant–Goethe's Age causally for its universally-aesthetical unity. Different philosophical and aesthetic ideas by Leibniz, Spinoza, Shaftesbury, Winckelmann, Herder, Kant, Fichte, Schelling, F.Schlegel, Hegel are employed

together with artistic and aesthetic searches by Schiller, Hölderlin, of the Jena-romantics and other contemporary poets. The dissertant takes into account previous scientific investigations of the individual creative principles of Goethe, Shiller etc. but widely spread his task trying to search the numerous joint points between them in the aspect of common world-outlook and aesthetic paradigm. The author of the theses rejects the approach, under which the participants of the artistic epoque belonged to the contrary parties and make the accent on the integrative moment of the poetic development on the break of the 18th – 19th cent. Authorized investigation of “Faust” possesses specific monographic character that extremely seldom occurs in the world-wide Goethe research. The proposed work cardinally differs from the “Erläuterungen”-genre, which utilized the traditional conceptions and data missing the textological and source approaches. Ideological concept and poetics of Faust is shown in its singal unity. The history of Faust creation is observing from the principally new point of view. Particularly its connection with philosophical ideals of Shaftesbury is accented. For the first time the mythical underground of “Faust” is widely considered that gives the possibilities to outline some features assosiated with Schelling and to excavate the enigmated polemy with Hegel. The new accents are provided into the traditional understanding of the Weimar classical aesthetics usually considered only as a singal result of antic influenses. The auther shows that Goethe in his masterpiece resolutely made up with contemporary Winckelmanns conception of the myth. For the first time the idea of the German Utopia is introduced into the scientific literary field which helps to expose the great productivity of the aethic ideals by Fichte for the main conception of the work. Originally the poetics by Goethes masterpiece is exposed from the very beginning of its mysterial plot and is united with aesthetical peculiarities of other kinds of art disseminated in that time. That gives the possibility to propose the new concept of the “mystery polistylism” as the vivid characteristic of “Faust” style phenomena in the context of art style life in the 17th–18th cent. The principal genre-compositional and commonstyle features of the masterpiece are analized, particularly in the rich field of comism. The main characters are analized together with their poetical typology. The author of the theses proposes the new interpretation of some black spots in the plot of “Faust” (the Mothers, Emperor, Homunculus, Helena, Euphorion, Philemon and Baucis etc.) operating the new complex approaches. The main character of Mephistopheles the dissertant tries to explain as the embodied Goethe’s polemy with Mandeville philosophy, that was not done for today yet. By the way, while analizing the poem the author proposes the new transcription of another pieces of classical West-European fiction, particularly Dante’s and Milton’s poems, dramas by Shakespeare, Calderon and Hölderlin, some opera masterpieces by Mozart and Wagner etc. analizing their mysterial or utopia essence. The theoretical value of the investigation is determined by the new integrative approaches for the scientific discoveries in the historical-literary heritage on the break of the 18th–19th cent. in Germany. The conclusions of thesis enlight some peculiarities in the development of aesthetic-philosophical ideals this period, especially the problems of early German romanticism and previous literary epoques. The investigation opens up good prospects for the next excavations in the field of historical and theoretical poetry.

Key Words: *«Sturm-and-Drang», mystery, myth, Utopia, Kanticism, idealism philosophy, romanticism, etical imperative, nature, polystilism.*

Аннотация

Шалагинов Б. Б. «Фауст» И. В. Гете и проблема духовной сущности человека в немецкой литературе на рубеже 18–19 вв. – Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени доктора филологических наук по специальности 10.01.04 – литература зарубежных стран. – Институт литературы им. Т. Г. Шевченко НАН Украины, Киев. 2003.

Осуществлено синтетическое исследование «Фауста» Гете в плане кантианской философской парадигмы. Рассмотрена близость произведения магистральным поискам в гносеологической, эстетической, этической и художественной сферах эпохи. «Мистерияльность» «Фауста» обнаружена в активных стремлениях главного героя к «новой жизни» через преодоление соблазнов «эмпирической» морали, которую воплощает Мефистофель. Мифологический субстрат раскрыт как воссоздание поэтом жизни природы в её полноте, разнообразии, чудесах и комизме. Утопия в произведении рассмотрена как идея возвращения человека к мыслимой полноте духовного существования в единстве природы и культуры. «Фаустианская» истина связана с проблемой эстетического и этического самоопределения личности, её безусловной свободы. Исследованы жанрово-композиционные, общестилевые черты («мистерияльный полистилизм»), специфика комического в «Фаусте»; предложена мифологическая типология главных персонажей. Предпринята попытка по-новому раскрыть «трудные места» произведения (Матери, Гомункул, Эвфорион, Филемон и Бавкида и др.).

Ключевые слова: *штюрмерство, мистерия, миф, утопия, кантианство, идеалистическая философия, романтизм, природа, этический императив, полистилизм.*

Шалагинов

Здано на виробництво 20.02.2003 р. Формат 60×84/₁₆. Друк офсетний.
Папір офсетний № 1. Умовн. друк. арк. 2,4. Зам. 3-24. Тираж 100 прим.

Надруковано з готового оригінал-макету у Видавничому домі «КМ Академія».
Адреса: вул. Сквороди 2, 04070, м. Київ. Тел. 238-28-26, 416-60-92.
E-mail: phouse@ukma.kiev.ua