

УДК 830.09-1

Борис Шалагінов
(Київ)

“ФАУСТ” ГЕТЕ ЯК МІСТЕРІЯ

Своєрідність творчого завдання “Фауста” багато в чому визначається особливим положенням філософії в симбіозі всіх видів духовної діяльності на рубежі 18—19 ст. у Німеччині. Завдяки “коперніканському перевороту” І. Канта реальний світ набув несподіваної глибини і смислової невичерпності. Пристрасть до “трансцендентування” — мандрів думки за межі емпіричної видимості — охопила поетів. Була відкрита незнана досі об’ємність світу за рахунок світу суб’єктивного, яка стала предметом поетичного захвату.

Ще зовсім недавно філософія була всього лише однією з галузей інтелектуального життя і посідала вельми важливе, але разом з тим окреме місце в культурі німецького Просвітництва. Лейбніц, який створював свої трактати латинською або французькою мовою, не дбав про жодний симбіоз ані своєї філософії, ані філософії взагалі з іншими напрямками думки, зокрема з мистецтвом. Для мислителів догетевського періоду філософія могла відігравати роль у кращому разі евристичного імпульсу.

І. Кант знищив вододіл між реальністю та абстрактним мисленням і тим самим назавжди поховав метафізику. Нове покоління інтелектуалів слідом за ним побачило у філософії споріднене з художньою творчістю начало. Поступово зближуючи категорії трансцендентної філософії з естетичними вимірами трансцендентно-поетичного світу, Гете, Шіллер, Єнські романтики зробили філософію з евристичного орієнтиру основою і віртуальним полем своєї поетичної творчості.

Доба Канта-Гете поступово, але неухильно йшла до відкриття нового антропоцентризму. Своїми філософськими пошуками в “докритичний” період Кант передвістив шляхи поетичних шукань Гете. Постульована І. Ньютоном природна впорядкованість сонячної системи переконала філософа, що гармонійність та упорядкованість світу є його, світу, об’єктивними властивостями, що привело мислителя до ідеї телеологізму, вищої доцільності, системної впорядкованості реального світу і відповідного йому мислення. Але цей світ може бути пізнаним тією мірою, якою він стає феноменом нашого мислення, тобто центром людської свідомості. Розду-

ми Ж.-Ж. Руссо переконали філософа, що центр моральності міститься у самій людині, а не за межами особистості (потойбічна відплата). Скептицизм Д. Юма схилив його до думки, що причинно-наслідковій зв’язки ніколи не можна з’ясувати на основі спекулятивного порівняння понять за ознакою тотожності чи протиріччя, тобто метафізично, а тільки через реальний досвід. Навіть “монадологію” Лейбніца Кант сприймає як вказівку на філософський примат особистісної “монади”.

Як першовідкривач нового антропоцентризму в німецькій філософії, Кант першим ставить питання і про етичне значення знання. У “варварській вченості” ми знайдемо багато старанності та праці, — писав він про метафізиків, — але не знайдемо там “доцільності, ідеї, спрямованої на вдосконалення людського роду”.

Отже, сама людина ставала центром духовних шукань. Вона поверталася до себе, до свого серця з розумінням того, що вища істина лежить не за межами її земного буття і земного розуму, а в її душі і земному житті. Тема пошуків “сенсу життя”, що її інтуїтивно вловив і розкрив уже в юнацькому варіанті “Фауста” Гете, започатковує собою цілу епоху філософсько-поетичного симбіозу, в широких межах якого розробляють свої ідеї, слідом за Кантом, і сам Гете, і кантіанець Шіллер, і Єнські романтики, і романтичні філософи Фіхте, Шеллінг, Шлейєрмахер. Віднині, коли з філософії зірвана завіса цехової відокремленості і таємничості, коли, відійшовши од метафізики, вона стає повністю національною, світською та особистісною, вона стає основою поетичної творчості й високою темою поезії.

Коли сам вибір знаменитого сюжету і зумовлювався сміливими творчими амбіціями, “юнацьким ритмом крові” (Т. Манн) Гете, то подальша творча робота свідчить про те, що автор усвідомлював неординарність і виняткову парадигмальну вагу обраного творчого завдання. Цим пояснюється така довга творча історія “Фауста”.

Запозичивши в попередників (Ганс Сакс, Марло, Лессінг) цей ефектний поетичний сюжет, Гете в роки італійської подорожі 1786—1788 рр. вдруге відкриває, вже у власній юнацькій спробі, благодатний матеріал, позначений новим, трансцендентальним задумом. Він відкриває

можливість включення “Фрагменту” у новий, об’ємний план. Він переживає почуття, споріднені з тими, яких зазнав Кант, вчитуючись у “Філософію природи” Ньютона і “Монадологію” Лейбніца: природа і особистість, розум творчий і розум створений, посідають своє закономірне місце у гармонійному Творінні. Характерна особливість: прибувши на нове місце, Гете одразу прагне зійти на якусь вершину чи піднятися на якусь високу споруду, щоб оглянути з висоти пташиного польоту всю місцевість. Він постійно вимагає, щоб йому принесли географічний план чи карту. Він намагається навіть накреслити план благоустрою одного міста і довколишньої місцевості. Він відмовляється од наміру відвідати Сиракузи, місто Архімеда, заради того, щоб оглянути “пшеничні поля” навколо Мессіни. Природа розгортала перед ним свій величний план і багатозначну плановірність, а в центрі перебував він, поет, що наново створює побачене: “Я відчував у собі дедалі більше прагнення оживити цю дивну панораму, море, острови, гавані поетично змістовними образами і створити на тлі цього оточення і з нього самого твір у цілком новому для мене стилі й тоні”.

Це тяжіння до панорамного погляду не випадкове, воно підсвідомо визріло у розмовах з Гердером, учнем Канта, вдячним слухачем природознавчих лекцій великого філософа. Натхнення Канта-географа знайшло в пієтично настроєній душі Гердера зовсім новий, хоч і цілком закономірний відгук,— а саме в його всеосяжному плані Природи, де у величезному динамічному потоці було представлено рух у просторі й часі від неживої історії до історії людини, від витоків цивілізації до висот культури — мистецтва, релігії, науки (“Ідеї до філософії історії людства”). Гердер витворив власну “телеологію”, вибудував просторово-часову історію природи і людства як гармонійно закономірну.

В цій своєрідній “телеологічній” поемі не було конкретних людей з їх конкретними діями; а з іншого боку, може й не вистачало певної дискурсивної аналітичності. Але тут уже не було ніякої метафізики, тут з’являється системність зовсім іншого плану, в основі якої — погляд спостерігача, що стоїть на найвищій точці огляду, і весь цей величний процес розвитку веде саме до нього і на ньому має завершитися. В основі цієї піднесеної філософії природи перебуває і особистість самого мислителя. Та хіба не відчуваємо ми особистість Канта в найабстрактніших розділах його “Критик”, наприклад, у тому, як емоційно розкриває він поняття піднесеного, звертаючись до картинних образів розбурханої природи (див. хоча б розділ 28 “Критики спроможності судження”). Чи не вони, ці кантівські образи природи з усією гранично узагальненою картинністю були перенесені Шіллером у його і пейзажно-філософські споглядання або Гельдерліном у його панорамно-філософської візії?

Але у Гердера був ще один важливий елемент у його історико-філософській панорамі. Це універсальність і загальнозначущість. Адже йшлося не про один якийсь окремих випадок, епізод чи фрагмент всесвітньої історії, що губилася у безкінечному минулому. Подібно до Ньютона, він схоплює найсуттєвіше і найзакономірніше, що породжує само себе і має існувати саме в таких, а не будь-яких інших формах, у повній тождності сутності та явища. Він бере за предмет свого дослідження явище як таке, представляючи його у чуттєво зримих формах всесвіту, природи, людської цивілізації і культури.

Так само і в “Італійській подорожі” Гете у зацікавленості поета природою (геологією, мінералогією, ботанікою, кліматом та метеорологією), топографією і традиційними формами господарювання ми розпізнаємо його філософську увагу до певних безумовних і загальнозначущих факторів життя. Але чому тоді саме Італія? Хіба Гердеру конче потрібно було надихатися природою і цивілізацією якогось райського куточка, щоб углядіти в ньому концепцію загальнозначущого закону для всього сущого на планеті?

Італія була для Гете, як і для Вінкельмана, невід’ємною частиною античного світу, який породив найдосконалішу естетику, що своєю загальнозначущістю відбивала універсальність Космосу — вічного, гармонійного, прекрасного, тілесного, ідеального, живого, безкінечного, божественного, самодостатнього і недосяжного.

Особливу увагу митця привертає римський карнавал — живий відгомін історії, а по суті елемент вічного (“...свято, що повторюється щороку і що на нього в майбутньому багато хто буде дивитися, маючи в руках мою книжку”), загальнозначущого у людському бутті, а тому істинного (“...свято, яке дарується по суті не народові, а народом самому собі”). Народ постає тут як частина певного загального органічного життя (“...відмінності між вищими і нижчими станами на якусь мить ніби зникають: всі зближуються”; скрізь панує “взаємна свобода стосунків”). Міський простір повністю змінюється (вулиця “перестає віднині бути вулицею” і нагадує “величезну святкову залу, гігантську розціцьковану галерею”).

В ці місяці уважних спостережень і напруженого обмірковування нових вражень Гете одержимий пошуками “першофеноменів” природи і культури, називаючи їх терміном Канта, мабуть, не випадково: бо ж вони, ці універсальні первні всього сущого, мають сприйматися всіма органами почуттів! Це символи, дані нам у відчуттях. Шіллер схилився до того, що ці першосимволи дані нам тільки думкою. Римський карнавал був для поета віконцем, через яке він зазірнув у царину “першофеноменів”. Ще одна зустріч з “першофеноменом”: людський натовп, схилившись над вуличними гравцями, мимохіть створив щось на зразок стародавнього амфітеатру.

Кантівський спосіб мислення ми знаходимо і в романі “Літа науки Вільгельма Мейстера”. Душа юного Вільгельма формується під впливом різнобарвних і суперечливих життєвих вражень, еротичних переживань, але всі свої пригоди він сприймає крізь призму театральності. Він живе одночасно ніби у двох вимірах — театральному і реальному. Для нього існує три світи: його власне “Я”, реальний світ і світ мистецтва. Ці світи перебувають у складній взаємодії. Реальність, “буденність” виявляється в романі неоднозначною. Іноді вона “незбагненна” (старий арфіст, Міньона), іноді вона розкривається крізь призму переживань Вільгельма. Так персонаж ніби сам творить і художній простір роману, і простір реальності, в якій йому належить діяти. На образі “реального” персонажа Гете апробує риси “містеріального” героя, якому не тільки належатиме діяти за волею автора, а й самому навздогін авторові творити простір для своєї діяльності.

Таким чином, лише поступово, під впливом різних факторів власного творчого розвитку, з урахуванням новітніх явищ у літературно-філософському житті, Гете розробляв ідею містеріального за змістом, драматичного за формою, лірико-філософського за пафосом твору. Це мала бути Книга, де, як у середньовічній містерії, головний персонаж постав би перед читачем як своєрідний “мікрокосмос”, символічне втілення людського досвіду, довічних прагнень людської особистості, яка б розкривалася в її ставленні до всіх аспектів буття, серед яких — сили добра і зла, Бог і диявол, душа і тіло, дух і матерія, благодать і гріх, дарування вічного блаженства і заточення в пекло. Одне слово, такий задум мав споріднити “Фауста” з монументальними творами середньовічної літератури, автори яких прагнули окинути єдиним поглядом людське життя та його сенс, дати розгадку людського існування. Такими є “Божественна комедія” Данте, “Великий заповіт” Війона, “Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле... Відповідно до такого задуму Книга мала постати як сплав художньої образності, міфології, публіцистичності, філософії, релігійного і політичного пафосу.

У світлі сказаного стає зрозумілим, чому Гете наполягав на необхідності розуміння насамперед загального плану твору, “цілого”, як він сам казав. Осягнення “цілого” дасть ключ до розуміння окремих елементів. “Головний намір виражений зрозуміло, а ціле — чітко. Це ж стосується і деталей, коли деталі не розглядати і не роз’яснювати самі по собі, а розкривати по відношенню до цілого” (див. лист до А. Кнебеля від 14.XI.1827). Тут поет чітко сформулював той спонукальний мотив, який утримав його у 1790-му році від завершення “Фрагмента” трагічною сценою. План “цілого” існував тоді лише у вигляді неясного задуму.

Цілеспрямована робота над втіленням містеріального задуму починається лише наприкі-

нці 90-х років XVIII ст. (час появи на літературно-філософській арені “енських” романтиків!). Гете пише (крім “Посвяти”) “Театральний вступ” і “Пролог на небі”. Та найхарактерніше, що після “Собору” (останньої сцени “Фрагмента”) він пише сцену “Вальпуржина ніч”, яка доповнює казкову фантастичність уже написаних “мефістофелівських” сцен містеріально-міфологічним колоритом. Сам Мефістофель “Фрагмента” і особливо “Прафауста”, персонаж “студентського капусника” (Т. Манн), що розсипає свої дотепи Гердеро-Мерківського походження, перетворюється у “Вальпуржиній ночі” на справжню інфернальну істоту, хоча й зображену (у повній відповідності до традицій середньовічної містерії) гротескно і сатирично. Ремінісценції дружніх взаємин с Гердером і Мерком допомогли наситити образ Мефістофеля суто життєвими рисочками, зробити його психологічно об’ємним. У “Фрагменті”, у взаєминах Фауста і Мефістофеля вгадується поширений у ренесансній літературі сюжетний мотив безпомічного, меланхолійно закоханого юнака та його спиритного і досвідченого друга, котрий хоча й іронізує з його безпорадності, а проте допомагає йому в любовних справах (Ромео і Меркуціо). Зауважимо, що таке “казково-жартівливе” розуміння образу “любовного радника” також суперечило трагічному закінченню всієї “любовної пригоди” в “штюрмерському” дусі, що й утримало сорокалітнього поета від включення останньої сцени до “Фрагмента”.

Працюючи над містеріальним задумом, Гете посилює музичну наповненість твору. Він вводить у твір хоріві партії різних духів, янголів, альфів, хороводи потойбічних сил, — одне слово, всю атрибутику середньовічної містерії і — додамо — протестантського богослужіння; весь твір набуває яскраво вираженого ораторіального і навіть оперного звучання (традиції сюжетно-оповідної ораторії на високий сюжет були започатковані в добу Бароко Г. Шютцем і розвинуті в першій половині 18 ст. Й.-С. Бахом). Гете вважав, що лише великий Моцарт, якби був живий (він помер 1791 року — наступного після публікації “Фрагмента”), міг би написати музику до його “Фауста”: “Музика тут повинна бути того ж самого характеру, що і в “Дон Жуані”. Моцарт міг би написати музику для “Фауста” (до Еккермана, 12.XI.1829). Практично кожна сцена Другої частини звучить у супроводі уявної, “внутрішньої” музики. Музичні наміри Гете, хоч і не скрізь відбиті у творі у вигляді ремарок, розкриває нам розмова з Еккерманом про Третю дію (“Гелену”), що її поет уявляв в оперному звучанні (29.I.1827).

Розгляньмо основні елементи містеріального змісту “Фауста”. Містерія трактує світ як величну завершену гармонію, керовану вищою благодатною сутністю (Богом), або як втілене Божество. Земне життя людини розглядається як битий шлях до вищої благодаті. У віднайденні

вищої благодаті вбачається сенс людського життя. Прагнучи вищої благодаті, людська душа намагається відірватися од “царства низу”, де панують такі первні, як матерія, плоть, вага, холод, п'ятьма, чуттєві принади, диявол, — і піднеситися до “царства верху” з такими первнями, як душа, тепло, світло, дух, насолода благодаттю, Бог. Саме так розкрив шлях людської душі — від нищості гріха до небесної благодаті — Данте Аліґ'єрі в “Божественній комедії”. Ф. де Санктис визначав задум Дантового твору як “містерію душі”. Поема Данте, загалом забута віком Просвітництва, потрапила в поле зору німецьких романтиків. Шеллінґ включав дантівську тему до своїх лекцій про мистецтво на рубежі століть. Він досліджував поему в руслі романтичних пошуків нових естетичних орієнтирів, називав сам твір “абсолютним індивідом, що не витримує жодних порівнянь, крім як із самим собою”. Шеллінґ першим поєднав два імені — Данте і Гете і назвав “Фауст” Гете “сучасною комедією вищого стилю, створеною із усього матеріалу нашого часу”. З усієї німецької літератури тільки “Фауст” “подібним (до Дантової поеми — Б. Ш.) чином поєднує протилежні полюси сучасних прагнень шляхом винятково оригінального зображення окремої міфології”. Аналізуючи “Божественну комедію”, Шеллінґ відзначав її “істинну міфологічну достовірність”. Шеллінґ зрозумів універсальний символічний задум “Фауста”, хоча в його розпорядженні на той час була тільки перша частина твору. Порівняння “Фауста” (слідом за підказкою Шеллінґа) з “Божественною комедією” дасть нам можливість розкрити риси містеріальності у творі Гете.

У зображенні життєвих випробувань Фауста автор виступає з позицій певної діалектичності: кожне нове прагнення народжується в душі героя як результат попереднього, як його “доконечний висновок”, а не залежить від зовнішніх сил, наприклад, від волі Мефістофеля. В цьому відмінність од “історії душі” (Ф. де Санктис) головного героя в поемі Данте, де персональна воля залежить від вищої волі:

Не з власного жадання йде в наш край;
Так хочуть там, де все зробити можуть,
Чого захочуть...

(Переклад Є. Дроб'язка)

На відміну од Данте, Фауст активно ставиться до власної долі. Звертаючись до Природи, він вигукує:

Наснажує мене твоє дихання,
Бажанням дії трепетно проймає,
Розбуджує нестримне поривання
В нове буття, високе і безкрає.

(Тут і далі перекл. М. Лукаша)

З огляду на те, що духовні шукання Фауста мають активний характер, роль Мефістофеля як спокусника поступово зводиться нанівець. Своїм скептицизмом, невірою у піднесену природу

людини він домагається лише того, що викликає у Фауста палке бажання самоствердження і жадобу життя. Негативізм Мефістофеля, попри волю самого чорта, має для Фауста позитивний результат, бо коли Мефістофель, як казав Гете Еккерману, справді є “духом заперечення”, то безсумнівно це дух заперечення діалектичного.

На початку твору Фауст, одержимий жадою пізнання світу, “трапив у похмурий ліс густий” схоластичної науки:

У філософію я вник
До краю всіх наук дійшов —
Уже я й лікар, і правник,
І, на нещастя, богослов...
Ну і до чого ж я довчивсь?
Як дурнем був, так і лишивсь.
Хоч маю докторське звання
І десять років навмання
Туди й сюди, навкрив-навкіс
Воджу я учнів своїх за ніс, —
А серце крається в самого:
Не можемо знати ми нічого!

Дізнавшись про духовну невиситимість Фауста, Мефістофель силкується відвернути його від піднесених прагнень і пропонує замість них принади, проти яких людська природа, як він вважає, безсила. Цим самим він хоче дискредитувати людину як духовну істоту, “вінець всього сущого” (Шекспір). Але Фауст висловлює сумнів у цінностях, які йому запропонував Мефістофель. Перед нами своєрідний “каталог гріхів”, що їх розташував Данте на дев'яти колах Пекла і семи уступах Чистилища:

Що хочеш ти, нещасний чорте, дати? (...)
Є в тебе їжа — в ній нема поживи;
Із рук виприскує як стій;
Покажеш гру — в ній виграти неможливо,
Даси коханку — а вона, зрадлива,
З моїх обіймів іншому морга;
Є в тебе честь і слава дорога —
Мов метеор, вона щезає;
У тебе плід зеленим зогниває,
А дерево лиш мить одну цвіте.

Мефістофель грає тут роль “Анти-Вергілія”, його завдання полягає у тому, щоб у прямому смислі слова ввергнути душу Фауста в Пекло, а для цього спокусити його чуттєвими принадами, серед яких головне місце має посісти любовне захоплення вченого юною Гретхен.

Для того, щоб Фауст чим певніше потрапив у його тенета, Мефістофель відразу починає залицятися до вдовиці Марти і тим дає Фаусту наочний урок, що і як слід робити, а разом з тим демонструє свій скептицизм щодо високого кохання і жіночої моральності. Проте несподівано для диявола Фауст відкриває у своїх стосунках з дівчиною високий смисл, знаходить щастя і нове джерело духовних прагнень! Фауст сприймає своє кохання до Маргарити серйозніше, ніж того хотілося б Мефістофелю. Ось чому Мефістофель не вважає себе переможцем.

У другій частині твору роль Мефістофеля щодо Фауста вже менш самостійна, чорт уже не нав'язує Фаусту своїх принад, а лише виконує

його вимоги. Логіка, послідовність дальшого розвитку Фауста вирвалася з-під контролю Мефістофеля, вона підкоряється віднині власним діалектичним законам становлення особистості. Мефістофель залишається лише слугою Фауста.

Кохання до Гелени не є “спокусою”, що її вигадує для Фауста Мефістофель. З “Анти-Вергілія”, котрий намагається збити Фауста на манівці, Мефістофель дедалі більше перетворюється на такого собі Асмодея, Кульгавого Біса де Гевари чи Лесажа, змушеного виконувати всі забаганки господаря. Бажання Фауста відтепер дедалі менше зрозумілі для Мефістофеля, скептицизм чорта явно не відповідає широті духовних прагнень людини, йому залишається чекати, поки Фауст пересититься у своїх різноманітних шуканнях.

У 5-ій дії Фауст захоплюється перетворювальною діяльністю, яка викликає в пам’яті читача відповідні сторінки “Італійської подорожі” з будівничими та адміністративними планами самого поета. Фауст відчуває вищу мить змного щастя. Здавалося б, Мефістофель має право забрати його душу, однак програє і тут: мить найвищого щастя Фауста пов’язана із самозреченням, а не задоволенням егоїстичних забаганок.

На цьому завершується історія земних блукань, але не “історія душі” Фауста, яка підноситься на небо і постає перед небесною брамою. В “Божественній комедії” душу поета веде по Раю Беатріче, а у творі Гете в заключній сцені душу Фауста зустрічає Маргарита у подібі янгола. Весь твір закінчується гімном на честь “вічної жіночності”.

Проте “маршрут” Фауста набагато складніший у порівнянні з поемою Данте. Італійський поет розкриває фактично готичну ідею становлення душі; відповідно до середньовічної символіки “верху” і “низу” цей шлях самовизначення душі має конкретний напрям — знизу вгору. На цій лінії і “розташовані” три етапи становлення — Пекло, Чистилище, Рай. Ця реальність, попри всю її фантастичність і складну символіку, все ж залишається “одновимірною” відповідно до аристотелівських уявлень про світ. Таку ж “одновимірність” містила в собі й барокова філософія Спінози — Ньютона.

Гете, який схилився до ідеї трансцендентальності буття, вважає, що рамки світу розсуваються до безкінечності завдяки діяльності творчо активного розуму. Ця думка на “реалістичному” матеріалі була апробована в “Літах науки Віль-

гельма Мейстера”. Людина сміливо переходить із реальності в уявні, фантастичні світи і так “мандрує” все життя. Цей світ уяви, як реальний, був обґрунтований у філософії Фіхте. Гете скептично ставився до герметичної закритості цього світу; набагато більше імпонувала йому думка Шеллінга, за якою світ суб’єктивного “Я” був продовженням об’єктивного світу — світу Природи. Шеллінг доводив тотожність об’єктивного і суб’єктивного світів. Фауст, за задумом Гете, мусить пізнати реальність, Природу не як вчений, котрий вивчає її “зі сторони”, а як частина самої природи, переживаючи разом з нею процес безкінечного становлення. Шеллінг вчив, що природа сама себе пізнає, коли на вищому ступені свого розвитку створює духовну субстанцію — розум, мистецтво, міфологію, релігію.

Фауст у 2-ій частині “мандрує” реальним і уявним світом, поетичним та історичним, міфологічним та фантастичним, крізь простір і час, ніби демонструючи естетичну універсальність цих двох кантівських категорій і разом з ними — спроможність людини до безмежної духовної діяльності.

Але Фауст не просто поневіряється по світу шеллінгіанської “тотожності”. Адже у Шеллінга форми природи не просто змінюють одна одну — вони щоразу підносяться на дедалі вищий рівень. Цей процес Гете називав “потенціюванням” (аналогічно “зняттю” — “Aufhebung” Гегеля). Отже, як і в “Божественній комедії”, Фауст наближається до вищої мети.

В дантівських емпіреях все залите сліпучим світлом вищої мудрості, краси, святості й віри, як учив Бернар Клервоський. Гете також запроваджує свого героя до країни вічного блаженства, до Раю, який, за задумом Гете, є царством “першофеноменів”, царством “явлених сутностей” (Гегель), царством тотожності речей та ідей (Шеллінг). На землі сутність схована від нашого розуму, ми бачимо лише її загадковий знак, символ. І лише в Емпіреях всі сутності розкриваються у своєму справжньому, істинному вигляді. Кохання до жінки і свята любов дозволяють нам осягнути цю сутність. Так можна зрозуміти заключні слова твору:

Яви минулого
Нам ніби сняться;
То — символ сущого,
Де сні здійсняться,
Де все урочее
Діє й живе;
Вічно жіночее
Нас туди зве.

RESUME

The article deals with a history of creation of the “Faust”, mainly from the point of view of embodiment of the mystery idea in it. The heuristic impulses and his aesthetic-philosophical background Goethe found in the doctrine of Kant, the theory of the evolution by Herder and in the philosophy of identity by Schelling. The history of the mysterious pilgrimage of the human soul is exposed as the way to recognition of the “basic phenomenas” and the penetration into the core of the phenomena.