

## ФІЛОСОФСЬКО-ЕВРИСТИЧНІ ІМПУЛЬСИ У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ ГЕТЕ

Феноменальна неповторність західно-європейської літератури XVIII ст. полягає у настанові на розкриття художньої проблематики в контексті світоглядних, зокрема філософських ідей. Осмислення цілісності людського буття взяла на себе філософія, яка саме тоді остаточно перестала бути "служницею теології". Шлях для цього був прокладений раціоналістичною філософією попереднього століття.

Раціональну системність, притаманну реальному світові як такому, мала, сказати б, наочно продемонструвати французька Енциклопедія, яка об'єднала проблематику духовну і "матеріальну", естетичну й технічну тощо в єдину пізнавальну систему. Значення цієї багатотомної праці виходило за межі довідкового видання і полягало в моделюванні нової системи світу, на всіх рівнях якого раціонально діють однаково універсальні й об'єктивні закони. Розгляд кожного окремого явища намагалися співвідносити з цією універсальною цілісністю, яку сприймали як вищу *об'єктивність*.

У художній творчості кожне життєве явище також розкривали як *окрему* частину *цілісної* картини *об'єктивного* світу, де із залізною необхідністю виявляють себе ті самі універсальні закони. Найяскравіше це виявилось у творах Дефо, Свіфта, Монтеск'є, Вольтера, Дідро, Бомарше, Лессінга, котрі заслуговують на виділення всіх їх в окрему групу *письменників*

*просвітницького раціоналізму*. В англійській літературі вони причетні до розквіту роману, сама жанрова природа якого сформувалася ніби спеціально для розкриття єдності, що цементує окремі вияви життя в універсальну взаємозв'язність; а у французькій літературі - до поширення "філософських" чи соціально загострених повістей, п'єс, діалогів. У творах названих письменників персонажі намагаються інтегруватися в реальність (макрокосм), щоб прилучитися до розумної основи буття ("Робінзон Крузо", "Кандід"), або самі на рівні мікрокосму уособлюють еталон розумного начала ("Мандри Гуллівера", "Перські листи", "Простодушний", "Черниця").

Проте раціоналізм як універсальна світоглядно-естетична парадигма панував не скрізь у Європі і не впродовж усього XVIII століття. Зокрема, в німецькому духовному житті все йшло до поступової, але рішучої відмови від просвітницьких уявлень про світ. Це добре видно при порівнянні головних позицій французьких і англійських просвітників, з одного боку, та німецьких мислителів другої половини століття, з другого.

Французькі та англійські філософи-просвітники говорили тільки про *актуальну* безкінечність світу, позбавленого руху, а відтак і суперчностей. Правда, такий підхід дозволяв їм стверджувати, що в природі та в людському суспільстві діють однакові закони - закони розуму (згідно з

раціоналістичним пантеїзмом Спінози, реальний світ є не що інше, як божественна субстанція, а отже наділений атрибутом розумності). Це надавало їхньому вченню оптимістичності, коли вони ставили перед собою завдання спільними зусиллями узгодити індивідуальний чи суспільний розум з розумом світовим.

Сам акт мислення вони розуміли сенсуалістично: розум реєструє сенсорні дані ізоморфно акту їх впливу на органи чуттів, розумова діяльність механічно наслідуює надходження сигналів від органів чуттів. Більш витончених дефініцій процесу мислення вони не давали. Гольбах постулює пряму залежність властивостей розуму від природи: "...саме розум дає людському родові закони, які називають природніми, оскільки вони визначаються всією нашою природою..."<sup>1</sup> Такому розумінню природнього розуму не суперечив агностицизм і скептицизм, зокрема стосовно причинно-наслідкових зв'язків (Юм). У розумінні просвітників, світ був непізнаваним до кінця.

Розвиток у природі французькі й англійські просвітники розуміли тільки як кількісний процес змін. Світ, природа, людина у своїй сутності незмінні. Незмінній природній субстанції, "розумній" у своїй основі, відповідала незмінна людська природа, незмінний розум.

Звідси головний пафос філософської та соціальної діяльності просвітників: вони досліджували питання про природу помилок та шляхи звільнення від помилок (Гельвецій). Серед причин помилок, тобто неадекватного відображення реальності, називали, наприклад, пристрасті. Істину (знання про неї) розглядали як наявну, *уже відкриту*. Знання мало актуальний, тобто незаперечний, остаточний характер. Себе просвітники розглядали як носіїв знання, істини, як борців з забобонами. Дійсність оцінювалася ними в залежності від того, чи відповідала вона критеріям істини. Такі були в загальних рисах уявлення англійських і французьких просвітників про світ, розум та істину.

Лейбніц, на відміну від них, обстоював ідею *потенційної* безкінечності світу, - підхід, що актуалізував питання про *діалектичне* пізнання реальності і зразу позбавляв усю проблему від фаталізму. Питання про істину

німці перевели зі сфери об'єктивно-сенсуалістичної в суб'єктивно-екзистенційну. Істина уже в юнацькому "Фаусті" Гете - це те, що *ще треба відкрити*. Вона збагачує особистість, розкриває перед нею новий смисл існування, поглиблює уявлення про світ. Двічі постарівши, Фауст встигає відкрити *декілька істин*, кожна з яких збагачує його духовне існування на певному життєвому етапі. Поняття розуму у Гете також поглиблюється, про що свідчить друга частина "Фауста", де активним началом стає *уява*, яка переносить розвиток поетичної дійсності в нові виміри, зокрема *простору і часу* (всі три - важливі кантіанські категорії). Як далеко це було від просвітницького раціоналізму, що ґрунтувався майже виключно на підході Декарта! Адже він, за словами Спінози, обмежувався лише такими "модусами мислення, як сумнів, розуміння, ствердження і заперечення, бажання і небажання, уява та сприйняття"<sup>2</sup>

У вченні французьких та англійських просвітників мораль також мала "актуальний" характер. Головний акцент вони робили на запереченні існуючої теологічної етики або поведінки, спричиненої її забобонами. Релігійну етику заперечували повністю й безумовно. Головною етичною категорією вважали *обов'язок*, а головним етичним конфліктом - зіткнення різних розумінь обов'язку (наприклад, релігійного і світського). Така концепція обов'язку переносила в царину людських стосунків, етики ідею непорушності світобудови з її одвічними раціональними законами.

Німці й до етики підійшли з позицій тонкої диференціації, пов'язуючи її з розумом. Починаючи з Канта, вони суворо розрізняли розум, що осягає світ (Verstand), і розум, що морально усвідомлює світ (Vernunft). Для опису феноменів духовного життя і мислення французи обходилися в основному трьома поняттями: розум (esprit), здоровий глузд (raison) і душа (ame). Поняття *вільної волі* людини - одне з ключових в етиці - просвітники і німці трактували також по-різному. Над Гольбахом, Вольтером, Дідро тяжіли ідеї філософського скептицизму, зокрема Юма з його переконанням, що доля людини перебуває в руках випадковості. Вольтер втілював цю ідею в "Кандіді", Дідро - у повісті "Жак-фаталіст". Кант був переконаний, що

моральна людина внутрішньо є абсолютно вільною. Ще Лейбніц, не приймаючи ідеї актуальної безкінечності, розробив ідею *духовної монади*, прагнучи цим самим "зняти" суперечність між вільним волевиявленням і необхідністю. "Штюрмери" створили образ людини, яка сама себе духовно формує, за власним розсудом обирає життєвий шлях; внутрішній світ такої вільної "духовної монади" перебуває в постійному розвитку і вдосконаленні (Фауст).

Німці були послідовнішими за самих енциклопедистів у розвитку окремих просвітницьких ідей. Це стосується думки Канділяка про те, що людина розкриває існування зовнішнього (об'єктивного) світу через діяльність, вчинки, тоді як приміром, Берклі вважав, що для цього досить простого споглядання. Гете вивчає роль споглядального і діяльнішого ставлення до світу і його пізнання в юнацькому "Фаусті", безумовно підтримуючи Каиділяка.

Просвітницька ідея "актуальної безкінечності" всесвіту, що її в загальних рисах проектували на людські стосунки, заперечувала будь який історизм у розумінні як природи, так і людини, розуму. Вольтер, котрий багато писав на історичні теми, розглядав історію як єдність незмінних людських сутностей, що різняться між собою тільки кількісно. "Історизм" просвітників мало чим відрізнявся від "історизму" пізньої античності (Плутарх, Лівій) чи в італійських гуманістів. Оскільки існує вихідна норма - природний розум, то всю історію суспільства вони розглядали лише як повчальне для філософа і державця відхилення від цієї норми або ж спробу повернення до неї. У Німеччині зусиллями Гердера розвивалось інше розуміння історії. Спираючись на ідею Лейбніца про потенційну безкінечність, Гердер розвивав підхід (Шеллінг і Гете полюбляли називати його *потенціюванням*, а Гегель - *діалектичним зняттям*), згідно з яким історичний процес поставав як *якісний* розвиток, у вигляді переходів на нові ступені, кожен з яких збагачував ціле. Саме в Німеччині спостерігається повернення до історії в давньогрецькому розумінні: як до зіткнення індивідуальної волі з надособистісними силами. У літературній творчості такий підхід призводить до посилення психологізму ("Гец фон

Берлігінген", "Егмонт" Гете, "Дои Карлос" та інші історичні драми Шіллера).

Ми бачимо, що від 1770-х років, активну роль у формуванні нової парадигми мислення відігравали "штюрмери" (зі своїм духовним вождем Гердером) і Кант; всі вони у тій чи тій формі, розвивали ідеї Лейбніца, котрий став засновником не тільки класичної німецької філософії, а й усього німецького мислення нового часу (аж до романтиків). Вже навіть побіжне зіставлення німецьких ідей з тодішніми французькими та англійськими концепціями не дозволяє однозначно говорити про приналежність німців до просвітницької філософської парадигми. Не менш суттєві відмінності ми знаходимо також у суто художній і естетичній царині суто німецької літератури означеної доби.

Нова естетико-філософська парадигма в німецькому духовному житті вироблялася шляхом паралельних пошуків як у творчості "штюрмерів" (Гердер, юний Гете), так і в філософії Канта. Але всі разом вони виходили з філософії Лейбніца, котрий розробив ідею "духовної монади". Цим самим покоління 70-х років одразу відмежовувалося від сенсуалізму англійців і французів як від ключового філософського принципу і брало курс на розробку ідей *духовного* змісту світу. "Він не визнає нічого, крім духу. В його системі немає нічого бездуховного, нічого протилежного духові".<sup>3</sup> - писав про Лейбніца Шеллінг. Такий шлях відкривав небачені можливості в осягненні певної *єдності* природи і свідомості, включення людини в єдиний динамічний процес, що об'єднує в собі і взаємозумовлює історію природи й історію суспільства. Дух неорганічної природи, дух живої природи і дух людини у Лейбніца співвідносяться між собою як монади, що *"сплять", "мріють" і "прокинулися"*. Відомо, з якою радістю відгукнулися "штюрмери" на цю теорію, що *відкидала механістичний* погляд на реальність і трактувала її як єдину *органічну* систему, що в ній людина не почувалася чужою і випадковою, не відчувалася від природи. Звісно, до повного розгортання ідеї органічного зв'язку природи і людини було ще далеко - вона знайде своє завершення в діалектиці тотожності Шеллінга. Тим важливіше підкреслити, що перші кроки в цьому напрямі були зроблені не філософською, а саме естетичною (Гердер) і художньою думкою

("штюрмерська" лірика природи, зокрема у Гете), чим і було закріплене фундаментальне значення "монадологічної" теорії Лейбніца для історії німецького духовного життя.

"Штюрмери" почали ентузіастично розвивати у своїх віршах і драмах ще один аспект Лейбніцевої теорії - ідею духовної *самодостатності* "монади". "Кожна монада була (...) абсолютним центром, універсумом для себе, замкнутим світом, в який нічого не могло проникнути ззовні"<sup>4</sup> Ця ідея прочитується в основі драматургічної концепції "штюрмерів", які створили *новий* тип драматургії порівняно з Лессінгом. У центрі дії опинявся *герой* (не Лессінговий *персонаж*), котрий сам, своєю самодостатньою індивідуальністю надавав поштовху всьому драматургічному дійству та стягав на себе всю глядацьку увагу. Тільки смерть героя означала вичерпаність джерела драматургічного руху і завершення твору ("Гец фон Берлігінген", "Розбійники").

Концепція "монадичного" героя допомогла назавжди відкинути бароковий *фаталізм*, тобто розуміння прямої залежності людини від обставин. "Штюрмерський" герой поставав уже не як зліпок з реальності, що формувала його або диктувала йому свою волю (як Робінзопу Крузо), а як самодостатня величина, що сама підкоряє реальність або "підноситься" над нею. Саме йому належить останнє слово у вирішенні своєї долі. Так, Карл Моор у фіналі "Розбійників" самостійно приймає рішення і віддається в руки властей. Ця "монадичність" "штюрмерських" героїв викликає в пам'яті згадання з долею героїв давньогрецької трагедії, які також утверджують свою духовну самодостатність ціною власного життя і постають як єдиний центр твору і рушійна сила всієї драматургії. Як бачимо, "штюрмерству" був притаманний певний "еллінізм" (крізь призму Лейбніца), який підготував ґрунт для логічного переходу Гете і Шіллера до "веймарського класицизму".

Розрив німецьких мислителів 70-х років з англійським і французьким просвітництвом стосувався ще одного пункту, який також можна оцінити як парадигматичний. Це нове розуміння природи *руху* - не тільки (і не так) у фізичному, як у моральному (та естетичному) аспекті. Варто згадати лише новаторські міркування Лессінга про рух і динамізм як основу драматургічного твору,

основу виявлення *характеру* ("Гамбурзька драматургія"), щоб зрозуміти, якою важливою для покоління 70-х була ця проблема фізичної механіки. Ньютон розглядав рух як результат *зовнішніх* чинників внутрішнім чинникам, джерелом яких міг бути *сам* об'єкт, він відводив другорядне місце. Ідею причинності в ньютонівському плані розвивав і Локк. Такий погляд на причинність був пов'язаний із загальним розумінням барокового фаталізму, де предмет був жорстко детермінований зовнішніми причинами (людина - це "глина в руках гончара", за Спінозою, або "очерет на вітрі", за Паскалем).

Гердер у своїх "Ідеях до філософії історії людства" відмовляється від ньютоністсько-локківського детермінізму і започатковує ідею саморозвитку, тобто "монадичного" розвитку (за Лейбніцем, весь світ - це теж одна "духовна монада"). Гете в юнацькому варіанті "Фауста" ставить питання про долю свого героя з погляду причинності та спонукальних мотивів. Непропорційно велика і всуціль монологічна перша сцена знадобилася автору для того, аби мотивувати вибір, який робить герой, саме *внутрішніми* причинами. Хоча завдання Мефістофеля полягає у тому, щоб постійно збивати Фауста з морально бездоганної позиції і тим самим *ззовні* жорстко детермінувати його вчинки, логіка "штюрмерської" "монадичності" привела автора до єдино можливого розгортання сюжету: стосунки Гретхен і Фауста розвиваються відповідно до своєї внутрішньої логіки - логіки *почуттів*. Той факт, що Господь у творі залишається осторонь духовних поневірянь Фауста, свідчить саме про "монадичне" розуміння автором окремої людської долі, яка мусила *сама* вибороти власне щастя. У другій частині "Фауста" Гете часом надто демонстративно розриває традиційні причинно-наслідкові зв'язки у пошуках інших принципів причинності, евристичний стимул для чого він почерпує у Канта і Шеллінга.

Паралельно з освоєнням "штюрмерами" нової духовної парадигми в художньо-естетичній сфері її у царині чистої думки розробляв і Кант. Останній відкрив фундаментальне значення *уяви* в процесі осягнення реальності і цим самим переніс головну причину нашого певного ставлення до світу і наших учинків у саму свідомість. В особистості Кант відкрив (у вигляді своїх

"апріорних" якостей часу, простору, причини, наслідків, відношень тощо) стабільну *систему*, що сприймає й опрацьовує всю інформацію про зовнішній світ, але сама по собі від цього зовнішнього світу не залежить. Зрозуміло, що без Лейбніцевої "Монадології" ця ідея внутрішньо незалежних апріорних якостей, що визначають усе наше світосприйняття й іманентно притаманні свідомості, не могла б виникнути.

У ті роки, коли Кант готував "коперніканський переворот" у теорії пізнання, Гете в своїй "штюрмерській" поезії, прозі і драматургії здійснював не менш важливий переворот, що евристично відповідав кантівській ідеї про роль самодостатнього розуму в осягненні світу. Подібним до Кантового було розуміння *творчого, активного* характеру людської свідомості. Звичайно, Гете не переносив в образи художньої літератури абстрактні поняття Лейбніца чи Шефтсбері. Як художник він ішов від іншого художника, Жан-Жака Руссо, знайшовши в нього усе необхідне для нового психологічного стилю. Проте Гете вдалося започаткувати естетичну традицію, яка з часом переросла у "веймарський класицизм" і романтизм завдяки своєму філософському підґрунтю, що його складала німецька класична національна філософія.

Творчість Гете-"штюрмера" відносять до сентименталізму. Серед суттєвих рис цього напряму нерідко виділяють психологічну здатність героя бачити в реальності *новий* зміст, який *для інших* людей не існує. Такий глибокий *для себе* смисл і зміст сентиментальний герой знаходить у світі буденності.<sup>5</sup> Джерело неповторності світу знаходять не так у самій реальності, як у суб'єкті, котрий переносить на реальність властивості свого внутрішнього світу. Цей процес перенесення на об'єктивний світ суб'єктивного настрою сприймається особистістю як творчий акт і наповнює її почуттям патетичної схвильованості, зворушеності й розчуленості, що в основному й складає суть сентиментального переживання. Сам суб'єкт виступає як законодавець тієї картини світу, яка перед ним розкривається.

Оскільки акт творчості є водночас актом самоототожнення (тобто можливий за контрастом), то зрозуміло, що суб'єкт дає свій закон насамперед *природі* як світові

*іншому* і загальнозначущому (за Фіхте, "Я" відкриває себе, коли визначає "Не-Я"). З другого боку, природа як рівноцінна (хоча й протилежна) свідомості універсалія дозволяє особистості відчути себе в гармонійному єднанні зі світом як таким - зі "світовою монадою". Ось чому сентименталістам, німецьким "штюрмерам" зокрема, була надзвичайно близька тема природи.

У "Майській пісні" Гете годі шукати упорядковану панорамність природи; погляд поета рухається хаотично, підкоряючись настрою радісного збудження:

Сміється ясно  
 Все навкруги.  
 Палає сонце,  
 Блищать луки.  
 Квітки звисають  
 З гілля в садах,  
 Пташині співи  
 Дзвенять в полях.  
 І мир, і радість  
 В серцях у всіх.  
 О світ, о сонце!  
 О щастя сміх!

Поет тут не відтворює природу, а *творить* її. У нього все сміється, блищить, палає, дзвенить. Причинно-наслідкові зв'язки між самими зображуваними явищами відсутні, простір стає умовним, час - тільки теперішній. Поет переносить на природу свій радісний настрій і таким чином витворює *свій* автопортрет. В інших юнацьких поезіях Гете природа постає то бурхливо-збудженою, як тут, то лагідно-тихою й інтимно-ніжною, то злою й ворожою, то тривожно-містичною. Але щоразу перед нами по-новому розкривається сам поетичний суб'єкт, завжди перед нами - образ самого поета, а природа у призмі авторської суб'єктивності так і залишається "річчю самою по собі" - "Ding an sich" (Кант).

Образ "монадичного" героя з'являється перед нами у "Великих гімнах" Гете. В "Прометей" герой кидає звинувачення в обличчя самого Зевса! Прометей - сам для себе моральний закон і джерело духовної незалежності:

Хто врятував мене від смерті,  
 Від рабських пут?  
 Чи не само ти це вчинило,  
 Серце пломінке?

Не все однаково чітке й недвозначне в цих гімнах, незрідка їх зміст загадковий. Тут і химерні порухи душі, й пеусвідомлені самим поетом переживання. Часом образи природи химерні, фрагментарні, уривчасті. Це знаменитий "штюрмерський" стиль, де загадковість і недосказаність - один із засадничих елементів. Перед нами ніби суб'єкт у своєму прагненні до самоототожнення з об'єктом (природою). Цей трохи тьмянний стиль, в якому бурхливість і динамізм переживань компенсують брак зорової пластичності, пояснюється тим, що авторові - суб'єктові ще не доступна рефлексія про самого себе.

До шедеврів належить "Ганімед", де Гете прагнув передати акт поетичного натхнення, одержимість людини творчим духом природи. Невинний, нетямущий Гаїмед - це образ людської душі. Невідома сила, що раптово підносить його до неба - це натхнення як вияв вищого природного духу. І ось невинні очі дитини бачать те, чого не дано побачити більш нікому. Гаїмед жадібно всотує в себе незабутні враження.

Проте нетотожність реальності її образу у свідомості може стати для людини причиною трагічного розладу. Про це свідчать балади "Рибалка" й особливо "Вільховий король", написані уже в "післяштюрмерську" добу. В останній дитина стає жертвою власної уяви, раціональні пояснення виявляються безсилими. У змаганні емпіричного розуму та уяви перемагає остання. Здається, Гете тут замислюється над тією страшною ціною, що її уже не розум, а людина платить уяві за автономність і самодостатність. У майбутньому це спонукає його до нових роздумів над природою творчої свідомості, уже в рамках "веймарського класицизму".

Тема трагічного розладу між образом і реальністю в умовах суспільного буття ще в штюрмерські роки була ретельно досліджена письменником у "Стражданнях юного Вертера", де головний персонаж марно прагне відстояти свою внутрішню самотність, світ почуттів як єдиний зміст своєї особистості. Вертер - трагічна "монада", що сама в собі знаходить моральний закон і джерело насиченого духовного життя. Цей духовно незалежний герой протистоїть світові загальноприйнятому - суспільству, де панують етикет, компроміс, умовності.

Перед Вертером ніби є вибір: прийняти умови суспільства, підкоритися закону громадської думки, морального компромісу, станової ієрархії. Але для героя це означало б поступитися своїм витонченим внутрішнім світом. Розуміючи, що його почуття, неповторність духовних прагнень нікому не потрібні, незрозумілі, більш того - виступають перешкодою для щастя, Вертер убиває себе.

Світ розкривається для Вертера у вигляді особливих цінностей, які існують тільки для нього. Він цінує відносини й речі, що не мають для інших значення, але для нього складають інтимно близький образ світу. Ці уподобання роблять його "нестандартною" особистістю у суспільстві і викликають подив та нерозуміння. Він полюбляє бавитися з дітьми, молодшими братами і сестрами Лотти. Він любить природу і свої прогулянки на природі, під час яких роздумує про улюблені книжки. У нього є улюблені дерева, улюблена альтанка. Йому дорогі ворота, через які він колись у дитинстві виїхав з міста.

У його ставленні до Лотти, яку він кохає, багато незвичного. Незвичайний її образ, що живе в його душі. Йому дорогі рожеві банти, що прикрашали сукню дівчини в день їхнього знайомства; в передсмертній записці він просить покласти їх у труну. Він береже синій фрак, в якому танцював з Лоттою, а коли фрак зношується, замовляє у кравця такий самий; він знов - таки просить поховати його в цьому фракці.

Вертер схильний до самоаналізу, до поетичної мрії, до самоототожнення себе з літературним світом і його героями. Улюблені книжки героя - Гомер, Оссіан, Клопшток, Гольдсміт, які захоплюють його відкритістю почуттів. В долі Емілії Галотті, над якою він роздумував напередодні самогубства, він побачив відзеркалення своєї власної долі. Мова героя не просто схвильована й емоційна піднесена. Він усвідомлює свою відчуженість від людей, неможливість знайти з ними спільну мову і тим більш реалізувати у суспільстві свої якості. Він доходить висновку, що його внутрішня неповторність і є головною завадою для щастя. Звідси особливо меланхолійний топ, радісно чи сумно сльозливий.

Передсмертні думки Вертера викликають у пам'яті знаменитий монолог Гамлета:

"Підняти завісу і сховатися за нею! Ось і все! Навіщо ж вагатися і зволікати? Чи не тому, що ми не знаємо, що там, за цією завісою? І що повернення звідти немає? І чи не тому ще, що нам властиво припускати хаос і темряву там, де для нас все - невідомість."

Гете інтуїтивно виходить на наступний рівень свідомості свого героя, за яким відкривається майже Кантовий неізнаний світ сутностей, "річ сама в собі" (Ding an sich), яка для Вертера стає цілковитою перешкодою для подальшого руху думки. Це і є смерть. Вертер намагається і тут досягнути її образ як щось не відчужене, а інтимно близьке собі, тотожне своїй особистості. Для нього вона - "невідомість", що постає у вигляді "темряви", коли відкинути "завісу" і спробувати "сховатися" за нею. Вертер зробив цей крок і... не повернувся.

Юнацький варіант "Фауста" теж закінчувався тим, що Маргарита переходить в інший вимір, що його Фауст сприймає як божевілля. Фауст і Маргарита тут ієрархують у різних вимірах свідомості, між

ними - стіна відчуженості. Готуючи до друку в 1790 році свою юнацьку поему під назвою "Фауст. Фрагмент", Гете вилучив цю сцену, остаточний смисл якої для нього самого, очевидно, був не до кінця зрозумілим. Згодом у другій частині "трагедії" він поетично розробить мотив подорожі героя всіма рівнями свідомості, включаючи сюди подорож у часі й просторі, реальності і міфології, сучасності й історії, в сфері явищ та їх ідеальних сутностей. Давши своєму героєві прожити двоє життів, він також пошле його за таємничу "завісу", за якою, проте, той знайде не "темряву", а тотожний собі Абсолют, з яким і зіллється. Тут, біля небесної брами, він знайде Маргариту, яка постане перед ним як втілення чистої сутності кохання. Тут, за задумом Гете, людина повертається до першовитоків свого Я - до своєї вищої, найчистішої, божественної сутності. У зустрічі зі своєю власною божественною сутністю, неспроможною до кінця розкритися в емпіричному бутті, й полягала істина, яку шукав Фауст і до якої прагнули інші "штюрмерські" герої Гете.

#### Примітки

- 1 Гольбах П.-А. Избранные произведения: В 2 т.- М., - 1963. - Т.2. - С.92.
- 2 Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т.- М., - 1957. - Т.1. - С.189.
- 3 Шеллинг Ф.В.И. Сочинения: В 2 т.- М., - 1989. - Т.2. - С.432.
- 4 Там само.
- 5 Поспелов Г. Проблемы исторического развития литературы.- М., - 1972. - С.95-105.

#### Summary

The article claims the difference between the progress of the world outlook and ethic paradigm in the Germany at the end of the XVIII century and the philosophical view of English - French Enlightenment. It shows the philosophy of Leibnits in the aspect of overcoming the Enlightenment traditions and in this quality - as an art of Goethe. The article researches the parallel between forming the sentimental style of Goethe and the principles of Kant's critical philosophy.