

Бібліотека світової літератури
заснована у 2001 році

Переклад з німецької
Миколи Лукаша

Передмова й примітки
Бориса Шалагінова

Редколегія серії:

Іван Дзюба, Микола Жулинський, Дмитро Наливайко (голова),
Галина Сиваченко, Андрій Содомора

Художник-ілюстратор Є. Вдовиченко

Художник-оформлювач Т. Калюжна

В оформленні обкладинки використано картину
Ежена Делакруа «Фауст і Мефістофель» (1828)

Й. В. ГЕТЕ І ЙОГО «ФАУСТ»

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

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

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

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

- © С. Мусіяко, А. Мусіяко, Т. Чібізова (правонаступники М. Лукаша), переклад українською, 1969
© Б. Шалагінов, передмова й примітки, 2003
© Є. Вдовиченко, ілюстрації, 2003
© Т. Калюжна, художнє оформлення, 2020
© Видавництво «Фоліо», марка серії, 2001

ISBN 978-966-03-5103-5
(Б-ка світ. літ-ри)
ISBN 978-966-03-9093-5

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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