

Міністерство освіти та науки України  
ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені  
академіка Степана Дем'янчука»  
Історико-філологічний факультет  
Кафедра романо-германської філології

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ВИЩОЇ  
ОСВІТИ «МАГІСТР»**

**ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ  
ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ГЕТЕ НА УРОКАХ ЗАРУБІЖНОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ В ЗЗСО (НА ПРИКЛАДІ ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ»)**

*Виконала:* здобувачка історико-філологічного  
факультету спеціальності 014 Середня освіта (Мова і  
література (англійська))

**Борисовець Катерини Сергіївни**

*Керівник:* канд. філ. наук, доц. Миронюк В.М.

*Рецензент:* філ.н., доцент кафедри методики  
викладання і змісту освіти РОІППО Лавренчук В.П.

**УДК 801.82 [Гете]**

**Борисовець К. С.**

**Літературно-критичні та методичні особливості вивчення творчості Гете на уроках зарубіжної літератури в ЗЗСО (на прикладі трагедії Гете «Фауст»)**

У роботі теоретично розглянуто творчість Гете в контексті ідеології німецького Просвітництва. Простежено факти використання письменниками різних країн образу Фауста і співставлено їх з гетевським Фаустом. Схарактеризовано образний світ трагедії Гете. Визначено сюжетну та композиційну побудову твору та його ідейну спрямованість. З'ясувано жанрові та стильові особливості «Фауста». Розроблено конспекти уроків з вивчення трагедії Гете «Фауст» у ЗЗСО.

**Ключові слова:** Гете, Фауст, урок зарубіжної літератури, жанрово-стильові особливості, сюжетно-композиційна побудова твору.

**Borysovets K. S.**

**Literary-critical and methodological features of the study of Goethe's work in the lessons of foreign literature in ZZSO (on the example of Goethe's tragedy «Faust»)**

The work theoretically examines Goethe's work in the context of the ideology of the German Enlightenment. The facts of the use of the image of Faust by writers of different countries are traced and compared with Goethe's Faust. The figurative world of Goethe's tragedy is characterized. The plot and compositional structure of the work and its ideological orientation are determined. Genre and stylistic features of «Faust» are clarified. Outlines of lessons on the study of Goethe's tragedy «Faust» in ZZSO were developed.

**Key words:** Goethe, Faust, foreign literature lesson, genre and style features, plot and composition structure of the work

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ ГЕТЕ В КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЇ НІМЕЦЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА</b> .....	7
1.1. Й.В. Гете як письменник – основні біографічні віхи, ідейні погляди.....	7
1.2. Образ Фауста в світовій літературі. . . . .	16
1.3. Гете і українська література. . . . .	25
Висновки до 1-го розділу.....	37
<b>РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНИЙ СВІТ ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ»</b> . . . . .	39
2.1. Підґрунтя легенди, покладеної в основу трагедії «Фауст».....	39
2.2. Сюжетна та композиційна побудова трагедії. Її ідейна спрямованість.....	45
2.3. Провідні образи трагедії. . . . .	59
2.4. Жанрово-стильові особливості «Фауста». . . . .	65
Висновки до 2-го розділу.....	69
<b>РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ» В ЗЗСО</b> . . . . .	71
3.1. Урок вивчення художнього світу Гете (Й. В. Гете. Філософська трагедія «Фауст». Історія створення трагедії).....	71
3.2. Методичні аспекти до уроку з вивчення Гете «Фауст» в ЗЗСО.....	77
Висновки до 3-го розділу.....	80
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	82
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	88

## ВСТУП

**Актуальність проблем,** пов'язаних із дослідженням багатовекторних аспектів функціонування фаустівської теми в українській та світовій літературі, на нашу думку, не може викликати сумнівів. Образ доктора Фауста, головного героя славетного твору Й.В. Гете, вже давно утвердився у світовій літературі як «вічний» і міцно посів своє місце в галереї найвідоміших літературних персонажів, починаючи з античності до наших днів. Впродовж багатьох століть людство приваблює особистість, яка присвятила своє життя пошукам істини і знань, що були близькими не лише духу епохи Просвітництва, але й світоглядним ідеям, притаманним надалі Західній Європі. Тому звернення письменників до образу Фауста підтверджує її реалізованість у контексті розвитку європейських літератур та вкотре засвідчує широкий діапазон інтерпретаційних можливостей фаустівського образу, його універсальність і семантичну невичерпність у рамках нових культурних епох. Як зазначає дослідник традиційних сюжетів і образів А. Нямцу, «аналіз історико-літературного процесу показує, що практично всі розвинені національні літератури мають «власного» Фауста. Крім формальних причин, ця тенденція зумовлена також виключно широким семантичним діапазоном традиційного сюжетно-образного матеріалу, універсальністю проблематики, його здатністю «трансплантуватися» в інонаціональний духовний контекст» [1, с. 33].

Розглядаючи проблему інтерпретації образу Фауста як одного з вічних образів літератури, ми не обмежуємося розумінням його в первісному значенні. Воно змінюється залежно від історичних обставин, ідейних та естетичних критеріїв, творчої індивідуальності автора. Роздуми над духовним світом персонажів трагедії Гете неодноразово давали поштовх для осмислення найактуальніших проблеми нашого часу.

«Фауст» Гете – це золотий фонд у скарбниці світової літератури. Перевірка часом (два століття цілком достатньо) переконала увесь світ у тому, що Гете геніальний син німецького народу, не тільки розповів і передав

бентежні думи про свою добу, а й написав твір великої художньої сили про долю людства і місце окремої людини в історичному плині часу. Сьогодні, у XXI столітті, Гете сприймається як визначний митець слова, тонкий лірик, мудрий мислитель, значна особистість, котра була здатна впливати на суспільні, ідеологічні та естетичні процеси свого часу. Актуальність того, про що писав у своїх творах Гете, залишається важливою і в наші дні, оскільки великий митець порушував у своїх творах вічні проблеми, говорив про такі духовні цінності людства і окремої людини, які завжди зберігали і будуть зберігати свою значимість. Актуальність порушеної теми обумовлюється також тим, що творчість Гете вивчається в шкільних курсах зарубіжної літератури і у вищих навчальних закладах, що надає даній темі особливої важливості і спонукає до постійних розробок шляхів можливого її опрацювання.

**Наукова новизна** дослідження визначається предметом та станом вивчення проблеми. Магістерська робота є однією з перших спроб цілісної естетичної оцінки та системного аналізу жанрової природи, образності, композиції, стильової своєрідності творчого доробку Гете.

**Стан розробки проблеми.** Творчість Гете давно стала предметом традиційного інтересу та вивчення з боку як німецьких, так і літературознавців усього світу. Кількість написаного про Гете навряд чи піддається підрахунку, як неможливо підрахувати, наприклад, усього того, що було написано про Гомера, Данте, Шекспіра, Сервантеса. Літературознавча наука намагається охопити своєю увагою усе, що було написано великим німецьким митцем, починаючи від його найвизначніших творів і закінчуючи листуванням приватного змісту. Втім, і це закономірно, найбільшу увагу літературознавство зосередило вершинному твору Гете, трагедії «Фауст», у якій були висловлені найсокровенніші та найглибші за своїм філософським звучанням думки письменника.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження становлять літературнокритичні праці українських і зарубіжних дослідників, присвячені

проблемам творчості Гете – Л. Рудницького, М. Бахтіна, Ю.Писаренка, Г. Гадамера. З числа українських літературознавців одним з найбільш авторитетних дослідників творчості Гете є Шалагінов Б.Б., який присвятив вивченню німецького письменника кілька наукових праць. Значну і цінну частку, насамперед в науково-методичному напрямку вивчення творчості Гете і, зокрема, його трагедії «Фауст», представляють статті Бругера С.П., Мухіна В., Маркіна Л., надруковані в українських журналах, адресованих школі: Тарасова Н., Хоменко Н.В. та багато інших.

**Мета і завдання роботи.** Мета роботи полягає у тому, щоб проаналізувати поетику та проблематику творчості Гете, зокрема його трагедії «Фауст».

Дана мета конкретизується через розв'язання таких завдань:

- 1) розглянути творчість Гете в контексті ідеології німецького Просвітництва;
- 2) простежити факти використання письменниками різних країн образу Фауста і співставити їх з гетевським Фаустом;
- 3) схарактеризувати образний світ трагедії Гете;
- 4) визначити сюжетну та композиційну побудову твору та його ідейну спрямованість;
- 5) вивчити образи трагедії;
- 6) з'ясувати жанрові та стильові особливості «Фауста»;
- 7) розробити конспекти уроків з вивчення трагедії Гете «Фауст» у ЗЗСО.

**Об'єкт дослідження** – трагедія Гете «Фауст», твори української і зарубіжної літератури, у яких зображено образ Фауста.

**Предметом дослідження** є специфіка жанрово-стильових та ідейно-тематичних особливостей прочитання творчого доробку Гете.

Під час дослідження було застосовано такі **методи**: біографічний, типологічний, порівняльно-історичний, культурно-історичний.

**Теоретичне значення** полягає в осмисленні основних проблем творчості Гете, зокрема його трагедії «Фауст», що стосуються обґрунтування

жанрово-стильових, ідейно-тематичних особливостей твору. Здобуті результати сприятимуть подальшому вивченню образу Фауста в українській і зарубіжній літературі. Висновки роботи сприятимуть вивченню творчості Гете, зокрема, трагедії «Фауст».

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали магістерського дослідження можуть бути застосовані під час викладання шкільних та вузівських курсів історії зарубіжної літератури, використовуватись як матеріал для роботи студентів над курсовими та кваліфікаційними працями.

**Апробація результатів магістерського дослідження.** Основні положення дослідження викладено в доповіді на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Тенденції і перспективи вивчення літератури у середній і вищій школах», Тернопіль, 2023 р.

**Структура роботи.** Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1. ТВОРЧИСТЬ ГЕТЕ В КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЇ НІМЕЦЬКОГО ПРОСВІТНИЦТВА

### 1.1. Й.В. Гете як письменник – основні біографічні віхи, ідейні погляди

XVIII ст. увійшло в історію західноєвропейської культури під назвою Просвітництва. Ідеологія цього руху виражала прагнення буржуазії, яка сходила до влади і не порвавши ще зв'язків з народними масами, виступала ідеологом у боротьбі з феодалізмом.

Закономірно тому, що просвітителі розглядали свою діяльність як боротьбу за загальні інтереси. Вони вимагали рівності для станів у правах; широкої освіти мас, звільнення науки й школи від влади церкви. Старому аскетичному і схоластичному середньовічному погляду на життя з точки зору сліпої віри в догми християнства просвітителі протиставили людський розум. Вони вважали, що єдиним критерієм в оцінці явищ природи і подій суспільного життя може бути тільки розум і досвід [74, с. 33].

У політичних і релігійних питаннях повної єдності між просвітителями не було. Найбільш радикальна частина просвітителів вимагала встановлення демократичного республіканського ладу і заперечувала будь-яку релігію, інша – мріяла про «освічену монархію», і вважала релігію корисною для суспільства. Багато просвітителів висували ідеї так званої природної людини. Руйнування системи феодалізму ці просвітителі розглядали як повернення до природи, як виховання в людині її природніх якостей; при цьому характерні для нової буржуазної людини риси: діловитість, енергія і розважливість – вважалися ними за типові якості «природної людини».

У літературі та мистецтві цього часу відбувається рішуча боротьба за витіснення аристократичної тематики і дворянських героїв, їх заміна героями



з третього стану. Виникають нові жанри: сімейна драма, епістолярний роман та ін.

У літературі та мистецтві просвітителі бачили найважливіший засіб у боротьбі за торжество своїх ідеалів і перебудову суспільства на нових «розумних» засадах, особливого значення при цьому вони надавали театральному мистецтву, як найбільш масовому і демократичному.

Німецькі просвітителі рідко відкрито ставили соціально-політичні питання, висуваючи як першочергове завдання виховання людської особистості шляхом впливу мистецтв.

Найхарактернішими для німецького просвітительства літературними напрямами були «Буря і навала» і так званий веймарський класицизм. «Буря і навала» по суті не була ізольованим вузьконімецьким напрямом літератури, а варіантом загальноєвропейської літературної течії, відомої під назвою сентименталізм[74, с. 34].

Німецьким штюрмерам (представникам цього руху), як і європейським сентименталістам, властиве двоїсте ставлення до буржуазного прогресу. Вони вже розуміли, що буржуазний лад, руйнуючи феодалізм, породжує нові соціальні конфлікти і контрасти, не може звільнити людство від нерівності та злиднів. Проте, не вмючи повністю усвідомити самої природи суперечностей буржуазного ладу, вони помилково вбачали причини всіх нещасть у моральній зіпсутості суспільства. Піддаючи різкій критиці феодальну систему, бачачи недовершеність зміцнюваної буржуазної цивілізації, вони кликали геть із міст на лоно природи, від зіпсованих верхів суспільства до простих звичаїв і побуту незіпсованих людей з народу. Відштовхування від ілюзії незалежності існування особистості від суспільства приводило штюрмерів (та й не лише їх) до культу бурхливої геніальної особи, протиставленої лицемірному і зіпсованому суспільству[72, с. 33].

Політичним ідеалом більшості штюрмерів була антична республіка, а ідеальною особистістю – народний трибун типу Брута, людина, яка свідомо

ставити інтереси держави вище особистих. Будучи ідеологами передової частини третього стану, штюрмери стояли за національне відродження Німеччини, за розквіт німецького народного мистецтва. Разом з тим у штюрмерів не було ясної і чіткої політичної програми, вони були повністю відірвані від народних мас, обмежували свою діяльність областю ідеології, що й зумовило короткочасність цього руху і примирення більшої частини штюрмерів з дійсністю.

Більш відокремленим від європейських просвітницьких течій був «веймарський класицизм», провідними представниками якого були Гете і Шіллер.

Споріднений з європейським просвітницьким класицизмом, який виник у період підготовки до французької буржуазної революції 1789–1794 років, «веймарський класицизм» Гете й Шіллера відзначався особливою гостротою у постановці моральних та етичних проблем. В античному світі Гете й Шіллер шукали передусім ідеал гармонійно розвинутої особистості, гуманізм і довершеність втілення у мистецтві краси життя. Гете й Шіллер свідомо ідеалізували античну дійсність і прямо протиставляли її убогості німецької дійсності[66, с. 43].

Великий німецький поет і мислитель Йоганн-Вольфганг Гете народився 28 серпня 1749 року у Франкфурті-на-Майні в багатій бюргерській родині. Дитинство він провів у рідному домі, де під керівництвом батька і спеціально запрошених учителів одержав ґрунтовну і всебічну освіту. Гете вивчав історію, літературу, іноземні мови, природничі науки, музику, живопис. Свою освіту Гете продовжував у Лейпцізькому та Страсбурзькому університетах, де займався вивченням юридичних наук, медицини й філософії. У 1770 році в Страсбурзі Гете зустрівся з Йоганном Гердером, одним з провідних діячів німецького просвітництва, палким прихильником Шекспіра, і разом з ним очолив рух «Бурі і навали». Під впливом Гердера Гете почав вивчати пам'ятки національної культури й усної народної творчості, що мало визначальний вплив на формування його власної

творчості. Писати Гете почав дуже рано, ще в дитинстві, і в студентські роки став широко відомим поетом і драматургом.

Творчий шлях Гете, який охоплює понад шістдесят років, заведено ділити на два, нерівні за часом, періоди: ранній і веймарський. У ранньому періоді, до від'їзду 1775 року до Веймару, поділяючи літературну програму «Бурі і навали», Гете створює низку чудових творів.

Особливої уваги заслуговують його ранні ліричні вірші, історична драма «Гец фон Берліхінген» (1773) і роман «Страждання молодого Вертера» (1774).

Лірика Гете, тісно пов'язана з традиціями народної поезії, була вираженням почуттів і настроїв кращої частини молодого покоління, яка шукала виходу з гнітючої обмеженості німецької дійсності. Поетично висловлюючи власні думки й почуття, Гете досягав високого ступеня узагальнення. Його вірші відзначалися щирістю й безпосередністю, іскристим оптимізмом і водночас мали активний бойовий характер [68, с. 146].

З ранніх віршів Гете особливо значним є ліричний цикл зазенгеймських пісень, які відображують історію кохання Гете до Фрідеріки Бріон, дочки пастора з містечка Зазенгейм, з якою Гете був заручений. У віршах цього циклу проникливо розкрито світ живих людських почуттів і вперше в німецькій поезії дістає реалістичне відображення світ рідної природи: пейзажі Рейну, вкриті лісами пагорби й гори, зелені виноградники, запашні квітучі липи і верескові степи.

Волелюбні прагнення руху «Бурі і навали» з його специфічним культом «геніальності» з найбільшою силою увічнені Гете у циклі «Великі гімни». Культ геніальності був виражений у Гете у створенні ліричних образів титанічних героїв, які свідомо поривають із суспільством і здіймаються над звичайними людьми силою думки й волі, пристрасністю й цілісністю характеру. Ці герої однаково ненавидять і станова кастовість верхівки феодального суспільства і рабську міщанську приниженість бюргерства.

Одним з вищих творчих досягнень раннього Гете є вірш «Прометей», який є діалогом з незавершеної драми, де Гете виявив бойову просвітницьку віру в нескінченні здатності й можливості людської натури. Образ Прометея «сприймається як образ художника, майстра, глибоко гуманістичне мистецтво якого відтворює життя у всій його величі і трагізмі й водночас пронизане духом заперечення і протесту» [15, с.241–242].

Твором, з якого починається європейська слава Гете, була його реалістична історична драма «Гец, фон Берліхінген», дія якої відбувається в епоху Великої селянської війни XVI ст. Герой драми – імперський лицар Гец фон Берліхінген – особа історична.

Спираючись на шекспірівські традиції, на відміну від ранніх просвітителів, Гете свідомо прагне до максимальної історичної правди і змальовує Селянську війну як відкритий класовий конфлікт між феодалами і народом. Усі симпатії Гете на боці пригноблених повсталих селян. І водночас Гете по-шекспірівському розкриває драматизм історії. З великою реалістичною силою Гете показує трагізм революційного конфлікту, коли [«кожна сторона відстоює справедливість так, як вона її розуміє, справедливість для себе, і з якогось моменту ця «справедливість для себе» виявляється найбільшою несправедливістю для інших»[14, с.332].

Драма Гете дуже нагадує історичні хроніки Шекспіра. Порушуючи драматургічний канон класицизму, зокрема, так званий закон трьох єдностей (часу, місця, дії), вільно чергуючи сцени, переносючи дію з замку Геца у палац єпископа, у придорожню корчму, в парк імператорського палацу й у циганський табір, уводячи в п'єсу десятки епізодичних фігур, Гете відтворює широку панораму німецького життя часів Реформації.

Драма дихає тривогою за долю Німеччини, прагненням знайти вихід з того злиденного становища, в якому країна опинилася внаслідок поразки народу в ході Великої селянської війни. Своєю драмою Гете прагнув до відродження тих традицій вітчизняної історії, які могли стимулювати боротьбу за свободу[72, с. 33].

Найуспішнішим з ранніх творів Гете був епістолярний роман «Страждання молодого Вертера».

Основоположником європейського епістолярного роману (роману у формі листів) був англійський романіст Семюел Річардсон (1689–1761). Жанр епістолярного роману був одним з найважливіших художніх відкриттів епохи Просвітництва. Ця форма роману давала письменникам можливість розкривати характери героїв у всій їхній складності, одночасно змальовувати і дії героїв, і їхні внутрішні переживання, і їхнє ставлення до навколишньої дійсності.

Зовнішнім приводом до створення роману стали особисті переживання Гете і трагічна історія молодого чиновника Єрузалема, з яким Гете познайомився під час короткочасної служби в Імперському суді у Вецларі. Улітку 1772 року Гете познайомився з нареченою свого друга Кестнера Шарлоттою Буфф і серйозно захопився нею. Відчуваючи, що він не зможе подолати потягу до Шарлотти і, розуміючи, що це кохання може зруйнувати щастя його друзів, Гете вирішив залишити Вецлар і повернутися на батьківщину, у Франкфурт. Там Гете одержав звістку про самогубство Єрузалема на ґрунті неподіленого кохання до молодого заміжньої жінки. Ці факти й стали вихідним матеріалом для роману про Вертера – юнака з бюргерського середовища, який скінчив життя самогубством з-за нещасливого кохання. І разом з тим роман-сповідь «Страждання молодого Вертера» зовсім не є твором автобіографічного характеру. Зміст роману набагато ширший, а його головний герой – Вертер – образ узагальнено-типовий, який втілює в собі риси тодішньої німецької бюргерської інтелігенції. Саме тому роман набув такого широкого суспільного резонансу.

Справа в тому, що основний трагічний конфлікт роману зумовлений не тільки і не стільки драмою нещасного кохання, скільки факторами суто соціальними. Критики не випадково називали Вертера «мучеником бунтівливим», а Томас Манн вважав, що цей роман належить до тих книг, «які провістили і підготували французьку революцію» [21, с.247].

«Страждання молодого Вертера» – реалістичний соціально–психологічний роман. Сам Гете і багато його сучасників з усіма підставами зіставляли Вертера з шекспірівським Гамлетом. І справді, обидва вони гинуть внаслідок однакових причин, обидва – жертви нерівної боротьби з навколишнім світом.

Роман «Страждання молодого Вертера» мав винятковий успіх. Майже зразу ж перекладений основними мовами Європи, він породив у мистецтві особливу течію, так званий вертеризм.

Услід за романом «Страждання молодого Вертера» Гете створює цілий ряд сатиричних і пародійних творів, які сміливо критикували християнську релігію і сучасну консервативну літературу («Боги, герої та Віланд», «Новознайдена морально-політична лялькова комедія», «Весілля Гансвурста або рух миру»), і соціально-психологічні драми «Клавіго»(1774) і «Стелла» (1775), які завершували перший, «штюрмерський» період його творчості.

7 листопада 1775 року, на запрошення вісімнадцятирічного герцога Карла-Августа, який тільки-но зійшов на престол, Гете приїхав до Веймару, столиці Тюрингії, закуткової німецької держави, де й прожив до кінця свого життя[72, с. 3].

Незважаючи на свої численні недоліки, герцог Карл-Август вигідно відрізнявся від решти володарів тодішніх німецьких «кишенькових імперій». Він намагався оточувати себе талановитими людьми і скоро перетворив свою державу на найбільший культурний центр Німеччини.

Незабаром після приїзду до Веймара Гете стає таємним радником і членом державної ради, потім до його рук переходить і керівництво військовими і фінансовими справами, а дещо пізніше він одержує пост прем'єр-міністра.

Упродовж наступних десяти років Гете майже цілком віддає себе державній діяльності, у всьому виявляючи свою виняткову обдарованість. Гете сподівався на проведення великих і важливих прогресивних реформ, хотів здійснити звільнення селян від феодалських податей і повинностей,

замінити феодальну систему оподаткування єдиним прибутковим податком, яким би обкладалися усі громадяни герцогства, намагався перетворити Веймарську державу на торговельно-промислову країну, налагодити будівництво доріг і лісове господарство.

Проводячи в життя свої сміливі соціальні реформи, Гете нерідко відкрито протидіяв бажанням вищого дворянства і навіть самого герцога. Він відмовився, наприклад, компенсувати перевитрату коштів на утримання герцогського двору з сум, призначених на інші потреби країни, – вчинок на ті часи абсолютно винятковий.

Проте поступово Гете дедалі більше переконується в неможливості здійснення своїх планів, змінюється і його ставлення до герцога Карла-Августа, на якого він раніше покладав великі надії. «Мене вже більше не дивує, що володарі у більшості своїй такі безглузді, вульгарні та дурні, – писав він у листі до своєї подруги баронеси фон Штейн. – Мало хто має стільки здібностей, як наш герцог, мало хто оточує себе такою кількістю розумних і гарних людей, а віз і нині... Жаба хоч і може якийсь час пострибати по землі, але створена вона все-таки для болота». Ще різкіше він говорить про герцога у листі до Гердера: «Герцог має, по суті, щонайобмеженіші погляди. Наважитися на сміливий вчинок він може хіба що зопалу. І навпаки, провести в життя сміливий і розгорнутий план він не здатен: для цього йому бракує послідовності думки і сталості» [74, с. 33].

Тому, формально залишаючись прем'єр-міністром, Гете практично залишає державні справи і повертається до інтенсивної творчої та наукової діяльності.

Гете починає посилено працювати в галузі мінералогії та ботаніки, біології й анатомії, фізики й геології, здійснюючи у кожній з цих наук великі відкриття. Найважливішими філософськими і природничо-науковими працями Гете були: «Природа» (1782), «Дослід метаморфози рослин» (1790), «Про оптику» (1791–1792), «Дослід загального порівняльного учення» (1792), «Вступ у порівняльну анатомію» (1795), «До вчення про колір»

(1810), «Про природознавство в цілому й особливо про морфологію» (1817–1824).

Наукові роботи Гете відіграли помітну роль у розвитку європейського матеріалізму і, зокрема, у формуванні дарвінізму.

У веймарський період Гете провадив постійну активну публіцистичну діяльність, був головним керівником веймарського театру, займався перекладами класичних творів європейської літератури і створив основну частину своїх художніх творів. Кращі серед них: драми – «Егмонт» (1787–1788), «Іфігенія в Тавриді» (1787), «Торквато Тассо» (1789–1790); поетичні збірки – «Римські елегії» (1788–1790), «Західно-східний диван» (1814–1819); романи: «Роки навчання Вільгельма Майстера» (1821–1829), «Вибірковий засіб» (1809); автобіографічні книжки «Поезія і правда», 1833), «Італійська подорож» (1816–1829) і, нарешті, знаменитий «Фауст» (1806–1831).

Твором, який відзначив остаточний перехід Гете до «веймарського класицизму» була його трагедія «Іфігенія в Тавриді», завершена під час тривалого перебування в Італії у 1787 році, сюжет якої запозичено з однойменної п'єси давньогрецького драматурга Евріпідат [70, с. 176].

Остаточному переходу Гете на позиції «веймарського класицизму» багато в чому сприяло його неприйняття Французької буржуазної революції 1789–1794 років. Розуміючи величезне значення цієї революції, Гете ставився до неї негативно, вбачаючи у ній страшну, спустошливу силу, яка руйнує всі підвалини. Про це свідчать усі написані ним за ці роки твори («Великий Кофта», 1791; «Обурені», 1793; «Громадянин генерал», 1793; «Рейнеке Лис», 1793; «Герман і Доротія»; 1797 та ін.).

Гете вів інтенсивну літературну й наукову діяльність до останнього дня свого життя. Помер великий письменник 22 березня 1832 року.



## 1.2. Образ Фауста в світовій літературі

Найбільшим твором Гете, над яким він працював близько шістдесяти років, є трагедія «Фауст». Великий письменник втілює в ній величезний історичний досвід переломної епохи, найважливішою подією якої була французька буржуазна революція. У світовій літературі «Фауст» Гете посідає особливе місце і є найціннішою художньою пам'яткою віку Просвітництва, синтезом прогресивної західноєвропейської думки XVIII сторіччя. Для вивчення трагедії Гете «Фауст» виключно важливо розглянути її творчу історію, пов'язану, в свою чергу, з історією звертань до цього вічного образу з боку інших письменників, які жили як до Гете, так і після нього.

Сюжет «Фауста» зацікавив Гете ще в студентські роки. Первісний план цього гігантського твору Гете склав у 1772 році і тоді ж написав окремі фрагменти, відомі під назвою «Прафауста», рукопис якого знайшов літературознавець Ерх Шмідт у 1887 році. «Прафауст» цілком витриманий у дусі руху «Бурі і навали». Гете змальовує Фауста бунтарем, який прагне до бурхливої діяльності, відкидає середньовічну схоластику і мріє про розгадку сокровених таємниць природи. Основна сюжетна лінія майбутньої першої частини «Фауста» – історія кохання Фауста й Маргарити – досить повно розроблена ще в «Прафаусті», але в ньому немає ані цілісної філософської концепції, ні позитивної просвітницької програми. Потім, зайнятий здійсненням інших творчих планів, Гете залишає цей задум і повертається до роботи над «Фаустом» лише у 1788 році під час свого тривалого перебування в Італії. Відредагувавши і скоротивши текст «Прафауста», Гете у 1790 році публікує все ще незавершену першу частину твору під назвою «Фауст. Фрагмент» [74, с. 103].

Третій, завершальний етап роботи над першою частиною «Фауста» припадає на 1797–1801 роки. Повернутися до роботи над «Фаустом» Гете схилив Фрідріх Шіллер – другий великий класик німецької літератури. Із серпня 1794 року до останніх днів життя Шіллера обидва письменники

підтримували тісну дружбу і творчі контакти. Тільки тепер, під впливом роздумів про відгрімилу недавно у Франції революцію, посилених занять природничими науками і тісної творчої співдружності з Фрідріхом Шіллером, в Гете складається концепція «Фауста». Гете переробляє старий текст і створює ряд нових сцен («Пролог на небесах», «За міськими воротами» та ін.), які перетворили твір на велику філософську трагедію.

Першу частину «Фауста» було опубліковано в 1808 році. У 1825–1831 роках Гете створює другу частину трагедії, уперше опубліковану в 1932 році вже після смерті письменника [74, с. 33].

Основу сюжетної канви «Фауста» Гете запозичив з народних легенд про середньовічного мага й чарівника, який начебто продав душу дияволу та здійснював з його допомогою найнеймовірніші чудеса. Героєм цих легенд виступає якийсь доктор Йоганн Фауст. У легендах і документах Фауст фігурує то як Йоганн, то як Георг, найімовірніше, що він носив подвійне ім'я – Йоганн-Георг.

Біографічні відомості про історичного Фауста вкрай бідні. Алхімік і астроном, яскравий представник так званих таємних наук, Йоганн-Георг Фауст народився близько 1487 року у містечку Кніттлінген. У 1507 році з допомогою Франца фон Зіккінгена, близького друга і сподвижника великого німецького гуманіста Ульріха фон Гуттена, Фауст одержав місце вчителя у містечку Крейцнах, але через деякий час втік звідти із-за переслідувань городян, які звинувачували його в аморальній поведінці. Потім він багато років подорожував Німеччиною як професійний маг і провісник (астролог, хіромант, аеромант, піромант і гідромант). У 1540 році сліди Фауста зникають і в пізніших документах про нього говорять уже як про померлого.

Давно встановлено, що в народних переказах і легендах поруч з фантастичним і казковим матеріалом завжди містяться зерна історичної істини. Саме так є і в цьому випадку. Фауст – особа історична, він жив у добу Реформації та селянських воєн, наприкінці XV – в першій половині XVI ст. і, очевидно, поєднував у собі риси шарлатана й авантюриста з рисами вченого.

Збереглася досить велика кількість документів, де сучасники Фауста розповідають про зустрічі з ним. Про Фауста писали: історик Йоганн Тритемій (1507), відомий гуманіст Муціан Руф (1513), вчений єпископ Бамберзький (1520), гуманіст Іоакім Камерарій (1536), лікар Філіп Бегарді (1539) та багато інших.

Цікаво, що серед сучасників крайню ворожість до Фауста виявляли саме ревні церковники і вчені-схоласти (лютерани і католики). З розповідей і висловлювань церковників, ворогів Фауста, стає зрозумілим, що широка популярність Фауста серед простого народу багато в чому пояснювалася його глузуваннями і відкритими виступами проти священників і самого церковного вчення. І, звичайно, не випадково сам Мартін Лютер і його найближчий сподвижник Меланхтон вбачали у Фаусті небезпечну людину. Згаданий вище Йоганн Тритемій, відомий церковний діяч – абат Шпонгеймський (хоча це не заважало йому самому займатися магією та іншими «таємними науками») звинувачував Фауста насамперед у тому, що, приїхавши до Вюрцбурга, Фауст «самовпевнено говорив на великому зібранні, що нічого вартого подиву в чудесах» Христових немає і що він сам береться у будь-який час і скільки завгодно разів здійснити все те, що робив Спаситель» [13, с.12]. Той самий абат Тритемій з неприхованим дратуванням писав, що Фауста «слід було б сікти різками, щоб надалі він не насмілювався публічно вчити нечестивим і ворожим до святої церкви ділам»[13, с.11].

Головним ворогом Фауста був найближчий сподвижник Лютера Меланхтон і саме він посилено поширював чутку про «спілку Фауста з дияволом», говорив про його безпутну поведінку, про те що Фауст «був умертвлений дияволом», коли закінчився термін їхнього договору. Учень Меланхтона Йоганн Манліус переказує одну з розповідей свого вчителя про Фауста так: «Знав я одну людину на ймення Фауст... Він багато мандрував світом і всюди розп'якував про таємні науки. ...Останній день свого життя, а було це кілька років тому, цей Йоганнес Фауст провів у одному сільці ... заглиблений у сумні думки. Господар запитав про причини такого суму... У

відповідь він сказав: «Не лякайся сьогодні вночі». Рівно опівночі будинок захитався. Помітивши наступного ранку, що Фауст не виходить з відведеної для нього кімнати, і зачекавши до полудня, господар зібрав людей і наважився зайти до гостя. Він виявив його лежачим на підлозі ницьма коло постелі; так умертвив його диявол» [13, с.19–20].

Розповіді про смерть Фауста дають підстави припускати, що Фауст загинув внаслідок вибуху під час своїх чергових нічних занять алхімією. Проте церковники скористалися і цим фактом для того, щоб дискредитувати свого противника і знищити його популярність у народних масах. Але народ як і раніше вважав Фауста великим вченим, який пішов на угоду з дияволом заради пізнання сокровенних таємниць світу.

Усе це й стало причиною появи двох протилежних тенденцій у характеристиці Фауста в легендах і пам'ятках художньої літератури.

У 1587 році у Франкфурті-на-Майні видавець і книготорговець Йоганн Шпіс опублікував так звану народну книгу про Фауста («Історія про доктора Фауста, славнозвісного чародія та чорнокнижника»), а двома роками пізніше (у 1589 р.) один з попередників Шекспіра, відомий англійський драматург Крістофер Марло написав драму «Трагічна історія доктора Фауста» (уперше опублікована в 1604 році) [70, с. 176].

У цих двох, майже одночасно створених, творах суперечливість трактування Фауста виявилася з особливою рельєфністю.

Реакційна книжка, видана Шпісом, переслідувала цілком конкретну мету – придушення антирелігійних і опозиційних церкві настроїв у народних масах. Йоганн Шпіс прямо й відверто писав, що його книжка повинна «служити страхітливим і відворотним прикладом і щирою пересторогою усім безбожним і зухвалим людям. Найімовірніше, що книжку Шпіса було створено за спеціальним завданням князів церкви, занепокоєних надмірною популярністю Фауста, тим що в Німеччині як і раніше «всюди на збіговиськах і пиятиках люди цікавляться і розмовляють про долю згаданого Фауста», як писав Шпіс у зверненні до читачів своєї книжки. Тенденційність

і церковне мракобісся виданої Шпісом книжки з особливою ясністю звучить у її заключному абзаці: «Так закінчується вся ця правдива історія і чари доктора Фауста, з чого випливає повчання кожному християнинові, особливо ж тим, у кого пихаті, горді, зарозумілі та вперті думки і голова, щоб вони боялися господа, уникали чаклування, заклиять та інших бісівських справ, які господь нам суворо заборонив, не закликали б чорта до себе в гості, не давали б йому волі, як це зробив Фауст. Бо тут нам представлений страшний приклад його договору й загибелі, щоб зберегти нас у любові до одного тільки бога, щоб на нього ми дивилися, йому одному служили і молилися від усієї душі та усього серця, всіма своїми силами, а від диявола і усіх іже з ним відrekliся і разом із Христом одержали вічне спасіння» [13, с.47].

Матеріаліст Крістофер Марло навпаки ставився до Фауста з неприхованою симпатією. Марло, зрозуміло, не міг відкрито виправдовувати «спілку Фауста з сатаною» (інакше він не зміг би добитися постановки трагедії на сцені), але він надає своєму героєві благородної і привабливої суті, намагаючись показати, що Фауст загинув через високі поривання. Заключні слова трагедії Марло звучать тому зовсім в іншій тональності, ніж наведені вище підсумкові «повчання» виданої Шпісом книги. Ці слова в Марло урочисто виголошує хор:

Зламалася гілка, що до небес тяглася,  
 Спалений зелений лавровий пагін,  
 Що в цьому мудрому мужі процвітав.  
 Фауст мертвий. Погляньте на його падіння,  
 І нехай його печальна доля  
 Нас справедливо застерігає  
 Від згуби забороненого пізнання,  
 До чого ми необачно прагнемо,  
 Як цей великий, але нещасний муж,  
 Забувши про спасіння наших душ[59, с. 133].

Уперше поставлена в Лондоні 1594 року, трагедія Марло мала успіх, і незабаром у багатьох країнах Європи, в тому числі й у Німеччині, з'явилися її переробки. Одну з них Гете бачив хлопчиком у рідному місті, на сцені мандрівного лялькового театру.

У 1599 році в Німеччині вийшла друга книжка про доктора Фауста («Історія Фауста»), написана вченим богословом Георгом-Рудольфом Відманом, який повідомляє про Фауста багато нових відомостей. Кожний з дев'яносто трьох розділів великої книжки Відмана завершується спеціальною «Настановою», яка містить розлогі релігійно-моральні повчання і численні цитати з біблії та батьків церкви. Двічі перероблена і скорочена в кінці XVII – на початку XVIII ст., ця книга стала основою для численних лубкових видань про доктора Фауста, широко розповсюджених у Німеччині впродовж усього XVIII ст.

У той час, коли шестирічний Гете з цікавістю розглядав яскраві, наділені вигадливими написами, літографії, які зображувала страшні пригоди відомого чорнокнижника, його старший сучасник великий німецький просвітитель Готгольд-Ефраїм Лессінг був зайнятий здійсненням задуму створення драми про доктора Фауста. Існують відомості, що Лессінг завершив перший варіант цієї драми ще в 1755 році, але під час подорожі з Вольфен-бюттеля до Дрездена загубив рукопис п'єси [72, с. 5].

Відомо, що Лессінг працював над драмою про Фауста у 60-ті та 70-ті роки, ділився планами свого задуму з братом і близькими друзями, проте написати (чи поновити втрачений текст) п'єси так і не встиг. Чорнові начерки, які збереглися, листи Лессінга та свідчення його найближчих друзів з достатньою визначеністю дають змогу реконструювати задум Лессінга. «Лессінг, – писав В. М. Жирмунський, – першим вгадав у сюжеті «Фауста» його сучасний ідейний зміст, закладений уже в народній книзі XVI ст. і водночас особливо близький буржуазному Просвітництву XVIII ст.: трагедію пошуків вільної людської думки, його Фауст – юнак без дрібних егоїстичних

людських пристрастей і слабкостей, одержимий тільки однією пристрастю: невгамовною спрагою знання» [13, с.496].

Працюючи над «Фаустом», Гете просувався у напрямі, наміченому Марло і Лессінгом.

При складанні первісного плану свого «Фауста» у 1772 році, Гете спирався не тільки на численні фольклорні й літературні джерела, а й на цікаву працю Готфріда Арнольда (1666–1714) «Історія церкви і ересі», ґрунтовним вивченням якої він займався у 1769–1770 роках. Вплив книги Арнольда легко простежується у ранніх творах Гете. Саме під впливом Арнольда Гете переглянув свої погляди на релігію і прийшов до своєрідного розуміння легенди про Фауста. Відомий німецький літературознавець ХІХ сторіччя Герман Геттнер, один з найбільших знавців літератури і культури епохи Просвітництва, дає блискучу характеристику книги Арнольда: «Історія Єресі, незважаючи на свій значний обсяг (перший том складається з 1202, другий – 1488 тісно задрукованих сторінок у два стовпчики), по своїй суті є добре розрахований памфлет партії. Цей намір простежується не тільки в епіграматично-нищівному вступі: «Загальні зауваження про історії єретиків», а й становить життєвий нерв усього історичного погляду Арнольда. Як колись широка церковна історія магдебурзьких центуріаторів мала на меті тільки представити ієрархію папства як зростаюче потьмарення первісної чистоти віри, так головним мотивом Арнольда є огида до релігійного гніту, який виробляло тепер папство лютеранської ортодоксії. Його пафос є палка ненависть і озлоблення проти скам'янілого догматизму і тісно з ним пов'язаних ієрархічних нахилів ...На доказ того, що переслідуваний пієтизм є справжнім зерном християнства, а панівна церква тільки ошурки його, Арнольд доводить, що істинні християни завжди знаходилися тільки в переслідуваних сектах [68, с. 133]. Саме найблагочестивіших людей «виробники ересей» через злобу й себелюбство таврували як єретиків і мучили їх. Таким чином... книга Арнольда мимоволі зробилася картиною ганьби панівного духовенства всіх часів і захистом усіх єретиків і містиків, у

творах яких він був на диво начитаним»[10, с.57]. Характеристика Геттнера дає змогу зрозуміти, чому Гете з такою увагою студіював книгу Арнольда. Ідеологи німецького Просвітництва, зокрема представники руху «Бурі і навали» внаслідок притаманної їм політичної незрілості нерідко спиралися на традиції та досвід середньовічних єретичних рухів – ранньої форми опозиції феодалізму і церкві. Безумовно мав рацію Пауль Рейман, говорячи, що «Гете завдяки книзі Арнольда звернув увагу на ті окремі особистості й суспільні рухи, які за «звинуваченням у єресі» зазнавали переслідувань з боку представників офіційного віровчення, а в очах суспільства були символом боротьби й опору правлячій церкві»[27, с.383]. Тому Гете і перетворив Фауста у своєму «Прафаусті» на людину-борця.

Із усіх творів про Фауста найбільше визнання отримало велике творіння Гете, його версія «Фауста». Його герой – молода людина, що заперечує схоластичне знання, людина, яка рветься назустріч життю з його радостями та горем; до цього її спонукає сама природа, «Дух землі». У «Фаусті» Гете поставив за мету провести людину крізь різні фази розвитку: через особисте щастя – прагнення до художньої краси – спроби реформістської діяльності – працю. «Фауст» має дві частини: у I-й герой шукає себе у світі особистих пристрастей, це історія його стосунків з Маргаритою; у 2-й частині Фауст повинен пройти випробування владою, красою, дією, герой шукає себе у сфері соціальних інтересів. Перша частина «Фауста» – це трагедія вченого, який розчарувався в сучасній йому науці, і трагедія людини, яка не знайшла щастя в коханні, в сумному завершенні якого вона сама винна. У другій частині Фауст продовжує пошуки істини. Врешті-решт він знаходить сенс життя в боротьбі та праці.

Гетевський Фауст має мало спільного зі своїми праобразами. Це фігура грандіозна, всеохоплююча, це не середньовічна людина, а людина Відродження.



У трагедії показаний цілий ряд контрастних протиставлень ситуацій та персонажів: Фауст і Вагнер, Фауст і Мефістофель, Фауст і Маргарита, Фауст і Гомункул (штучна людина), Фауст і Олена Прекрасна, Фауст і імператор.

Фінал твору – це апофеоз безсмертної сутності Фауста, апофеоз Людини, в якій ніщо не може знищити людяність, любов, розум.

Образ Фауста зустрічаємо й у філософській драмі К.Д.Граббе «Дон Жуан і Фауст» (1829). У цій п'єсі Фауст виступає суперником Дон Жуана в коханні до донни Анни. Він вважає, що жінку можна підкорити розумом і гострою думкою. Образ Фауста нагадує гетівського, проте має й свої особливості. Фауст Граббе – романтик, який вважає, що тільки злет фантазії, думка можуть дати щастя. Головне для Фауста – прагнення стати надлюдиною. Оскільки його неймовірні бажання і презирство віддаляють його від людей, і він запроданий Сатані, то підписувати угоду йому немає сенсу. Донна Анна дісталася Дон Жуану, а Фауст сам шукає зустрічі з Сатаною, який у фіналі душить його, оскільки Фауст не виправдав сподівань[68, с. 146].

Як поема «Фауст» для Гете, так і роман «Доктор Фаустус» для Томаса Манна став підсумковим твором. Задуманий твір був «як роман про культуру й про цілу епоху». Це не просто історія грішного композитора — це історія Німеччини і кризи її духовної культури. Автор створює власний варіант фаустівського мотиву. Центр його – це угода з чортом, запродання себе злу заради досягнення жаданого. На думку Д.Наливайка, «роман Манна йде не від Гете, у якого зло – це рушійна сила життя, яка зрештою сприяє створенню добра». Мани, як і народні книги, вважає зло абсолютно протилежним добру, згубним для людини, і за угоду з ним повинна бути найсуворіша кара. Зло для Манна – це перш за все фашизм, а доля головного героя, композитора Адріана Леверкюна – це доля Німеччини, німецького духу й німецької культури. Угода Адріана з «посланцем пекла» – це багатозначний натяк на іншу угоду зі злом, ту, що уклала батьківщина автора з фашизмом. Цей зв'язок доль Леверкюна і Німеччини закріплює епілог роману, де йдеться про

фізичну смерть головного героя (духовна наступила ще 1930 р.) і про Німеччину, яка склала угоду з фашизмом. Адріан Леверкюн поєднує в собі гетівських Фауста і Мефістофеля, добро і зло. Німеччина для Манна – теж поєднання добра і зла. Він не перекладав відповідальності за злочини фашизму на «злу Німеччину» [66, с. 45]. «Зла» Німеччина – це та «добра», яка пішла хибним шляхом. Центральний образ роману – образ композитора Адріана Леверкюна – сприймається як «Фауст ХХ століття і як певна антитеза Фауста Гете». Кульмінацією роману є розмова головного героя з чортом і угода з ним. Основна вимога сил зла висловлена «посланцем пекла» в розмові з Адріаном: «Любов тобі заборонена, бо вона гріє. Твоє життя має бути холодним – тому тобі не дозволяється нікого любити. Загальна замороженість твого життя і твоїх стосунків з людьми – ... у твоїй природі, ми не вимагаємо від тебе нічого нового... Ми зробимо тебе таким холодним, що навіть у полум'ї творчого горіння не вистачить тепла, щоб тебе зігріти...» Змальовуючи зустріч головного героя з чортом, Манн ішов не від народних книг про Фауста й не від трагедії Гете. Найбільша схожість полягає в тому, що і Карамазов, і Леверкюн усвідомлюють, що зустріч з чортом – це галюцинація, це певною мірою зустріч із самим собою, зі своїм другим «я» та зі своїми думками.

Головним підсумковим твором Леверкюна стала кантата «Плач доктора Фаустуса» – це самовираження композитора, який визнає вищість зла над гуманним і високим. Кантата є ніби запереченням Дев'ятої симфонії Бетховена, яка є виявом віри в щасливе майбутнє людства, в торжество світла, добра і розуму. Проте герой повністю не зрікається доброго начала, людських цінностей, і про це свідчать слова «гину як лихий і добрий християнин».

### **1.3. Гете і українська література**

Серед видатних німецьких просвітителів другої половини XVIII – початку XIX ст. Й-В.Гете належить особлива роль у популяризації ідей

європейського Просвітництва на теренах України. Вже в 1803 році розпочинається його листування з графом С.О.Потоцьким, який обіймав посаду попечителя Харківського навчального округу. В цей час у Харкові йшла інтенсивна робота по заснуванню університету. Німецький учений-просвітителю зацікавився цією ідеєю і розпочав особисто підбирати викладачів до цього навчального закладу. Не дивно, що в 1827 році його було обрано почесним членом Ради Харківського університету [29, с. 133].

Завдяки зусиллям Гете, з Німеччини до Харкова виїхали Людвіг Шнауберт, який був призначений на посаду професора хімії та металургії, а також Ієнський філософ та естетик Йоганн Баптіст Шад. Науковий авторитет останнього був настільки впливовим, що на виборах ректора Харківського університету він одержав стільки ж голосів, скільки й І.Рижський.

В університеті Шад очолив кафедру умоспоглядальної й практичної філософії, викладав студентам філософію, естетику, етику, природне право, німецьку мову, психологію. Завдяки його науковій та педагогічній діяльності Харківський університет цього часу постає одним із значних центрів поширення класичної німецької філософії. Навколо мислителя склалася виразна філософська школа, до складу якої входили А.Дудрович, Н.Білоусов, Г.Хлопонін, С.Єсикорський, П.Любавський, І.Лобачинський. Ці діячі української науки продовжили починання Шада, творчо розвиваючи його погляди і доповнюючи їх своїми власними ідеями та міркуваннями. Чільне місце в українському літературному процесі першої пол. XIX ст. посіли переклади, переробки та переспіви творів Гете. До поетичної спадщини німецького письменника звернувся П.Гулак-Артемівський, якому належить переспів відомої балади Гете «Рибалка». Фабула цієї поезії – закоханий у русалку юнак кидається у зваблене підводне царство – сягає глибин міфологічних уявлень про світ [9, с. 13]. Український поет зберігає сюжетний і тематичний каркас оригіналу, але осмислює його в дусі національної літературної традиції, орієнтуючись на мотиви українського фольклору. Нагадаємо, що в цей час в українській літературі йшов інтенсивний процес

пошуку такого художнього слова, яке б засвідчувало важливий зв'язок між чуттєвою природою людини та адекватними формами її втілення в поетичному образі. Природно, що з цієї точки зору балада українського письменника як творчий переспів була високо оцінена М.Костомаровим і М.Максимовичем, який зазначав, що це був «перший досвід спілкування нашої поезії з німецькою».

У поемі іншого українського поета М.Макаровського «Наталя, або Дві долі разом» знайшов відбиток сюжет популярного твору Гете «Герман і Доротея». Макаровський розробляє тему щирого і чутливого кохання дівчини і хлопця, на перешкоді до щастя яких постали зовнішні обставини: майнова нерівність, нерозуміння почуттів закоханих з боку оточення, насамперед батьків. Вслід за німецьким письменником український автор закінчує твір ідилічною перемогою кохання: закоханий Опанас кидається зі сльозами на очах до своїх батьків, які, розчулені щирістю його почуттів, відповідають на його сльози щиросердими сльозами і погоджуються на весілля. Для них головним виявляється не майновий стан дівчини, а її здатність бути доброю, щирою, цінувати батьків і Бога (типово просвітительський мотив). Наталя і Опанас тепер настільки щасливі, що обоє обливаються «гіркими сльозами», які розцінюються автором як свідчення глибини їхніх почуттів, щасливого завершення історії кохання. Щоправда, на відміну від «Германа і Доротеї» Гете, у творі українського поета ще даються ознаки принципи бурлеску в осмисленні та зображенні реальності. Однак в цілому поема «Наталя, або Дві долі разом» відзначається посиленням інтересом до внутрішніх переживань героїв, до імпульсивного світу їхніх почуттів та відчуттів. Подібні мотиви сприяли становленню в українській літературі ліро-епічних форм сентиментальної поезії з її тяжінням до психологізації художнього конфлікту і окремої теми, а також стимулювали розвиток особистісного начала в художній словесності[74, с. 125].

Своєю постановкою проблеми особистості впадає в око певна типологічна подібність між романом Гете «Літа науки Вільгельма Майстера»

і повістями Т.Шевченка «Художник» і «Близнюки», в яких простежуються традиції роману-виховання. Водночас кульмінація Шевченкової поеми «Сліпа» – божевілля Оксани та її діалог з матір'ю – нагадує епізод з драматичної поеми німецького письменника «Фауст», пов'язаний з долею Гретхен. Цікаво, що, відбираючи твори для читання під час перебування у 1858 році у Нижньому Новгороді, Шевченко особливо зупинився на сцені побачення у в'язниці божевільної Маргарити з Фаустом (запис у щоденнику від 16 лютого 1858 року).

В українській преромантичній та романтичній естетико-критичній думці послідовно сформувалося уявлення про Гете як про такого культурного діяча, творча діяльність якого активно сприяла збиранню найкращих зразків німецького фольклору. Більше того, в окремих працях прямо висловлюється думка про те, що саме на Гете слід рівнятися й українським збирачам фольклору. Так, М.Костомаров, наприклад, писав: «У всіх європейських народів видно любов до народності та рух до народної поезії. Скрізь збирали народні пісні, пояснювали їх, наслідували їх; скрізь народність – і в науці, і в словесності знайшла собі представників. Англійські поети Вальтер Скотт та Томас Мур черпали з народних пісень натхнення для своїх поетичних створінь. Всеосяжна ліра Гете в найкращих своїх піснеспівах налаштувалась під лад старонімецьких «лідів». Серед українських письменників та культурних діячів, які сприяли поширенню народності в українській художній свідомості, критик називає М.Максимовича й І.Срезневського[70, с. 176].

Цікаво відзначити, що в українській критичній думці першої половини XIX ст. існувала тенденція до зіставлення різних письменників-просвітителів, в тому числі і німецьких, щодо їхнього внеску в подальший поступ світової літератури. Один із яскравих теоретиків українського романтизму І.Кронеберг, який одержував освіту в Галле та Ієнському університеті, де на початку XIX ст. читав лекції Гегель, у збірнику критичних статей «Минерва», співставляючи погляди Гете і Шіллера, віддавав перевагу

першому, оскільки у нього «мистецтво, життя й ідеал єдині», тимчасом як у Шіллера відчувається лише прагнення до такої єдності. Коли Гете тяжіє до цілковитої об'єктивності у зображенні світу, то Шіллер зосереджений на суб'єктивних почуттях та ідеях. Гете абсолютно об'єктивний, – пише Кронеберг, – Шіллер рідко вільний від суб'єктивності. Тому жодна з Шиллерових творів може бути саме собою авторитетом, як навпаки Гетеву суть зразкові».

В історії сприйняття Гете українською художньою й естетичною думкою особлива роль належить І. Франкові, який не тільки перекладав видатного німецького письменника, а й часто звертався до нього у своїх багаточисленних статтях, критичних нарисах та оглядах, серед яких найприкметнішими є «Слівце критики» (1876), «Літературні письма» (1876), «Перша передмова до перекладу «Фауста» Й.В.Гете» (1882), «Поступ славістики на Віденському університеті» (1897), «Із секретів поетичної творчості» (1898), «Історія української літератури. Частина перша. Від початків письменства до Івана Котляревського» (1909) [68, с. 159].

Для Франка Гете – один з тих яскравих європейських письменників, художні пошуки яких привели до кардинальних змін в характері художнього мислення, відкриття нових незвіданих горизонтів образного освоєння дійсності. Називаючи Гете «найбільшим поетом нашого часу», український критик бачить в його творчості невідому раніше оригінальність та здатність представити незаангажовано найрізноманітніші аспекти сучасного йому життя, які включають і об'єктивне зображення усіх верств тогочасного німецького суспільства, і відтворення «найщоденніших, звичайних речей». Наголошує Франко і на особливій раціональній детермінанті творчості німецького письменника, який вирізнявся здатністю до холодного «розумового обміркування» змісту і композиції поетичного твору, талантом до неупередженої оцінки попередників і до критичного осмислення найрізноманітніших філософських та естетичних теорій. Власне цей талант і допоміг Гете разом з такими письменниками і культурними діячами, як

Г.Лессінг, Ф.Шіллер і Й.Гердер, суттєво розширити масштаб художнього узагальнення в німецькій літературі, урізноманітнити її жанрову і стильову палітру. До таких принципових зрушень в українському письменстві, посилаючись на Гете, і закликає Франко своїх сучасників,

Найполемічнішою в цьому плані є передмова до першої частини «Фауста», переклад якої належить Франкові. У передмові наголошується на необхідності сміливішого виявлення нових тенденцій в українській літературі, де вагомого значення надається багатогранному й повнокровному осмисленню дійсності, коли художнє слово безпосередньо націлене на пекучі та нагальні запити дня. Приклад Гете тут виявляється найбільш доречним, оскільки він у своїх творах обстоював «безпосереднє, живе відношення до життя, любов до правди і добрані переконання, гаряче, переконання о конечності і можливості того добра між людьми» [32, с.158].

Переклад трагедії Й.В. Гете «Фауст» є найбільш значним та величним здобутком Франка-перекладача. Над цим перекладом поет почав працювати ще на початку 1870-х років. Перші уривки з перекладу Франка з'являються у 1875 році в журналі «Друг». Повністю переклад першої частини «Фауста» Франко закінчує у 1881 році, додавши до нього власну розгорнуту передмову. У 1882 році переклад вийшов у світ під назвою «Фауст, трагедія Йоганна Вольфганга Гете, ч. I, з німецької переклав і пояснив І. Франко». Появу «Фауста» українською мовою Франко вважав цікавою і дуже важливою справою. Тому, не маючи власних коштів на друк, поет звернувся з проханням по допомогу до українських читачів та діячів культури. Коли переклад був нарешті виданий, Іван Франко постійно згадував про нього як про найбільше досягнення. Безсмертний твір Гете захоплював Франка – і як перекладача, і як дослідника. «...Подаючи нашій громаді в переводі «Фауста», – писав він, – ми бажали б тою працею, оскільки се можна, вимірити удар проти усяких позаприродних, позалюдських і фальшивих поглядів, глибоко закорінених у нашій суспільності, бажали б бодай в

молодшим покоління роздути той пекучий, і благородний вогонь бажання правди і добра...» [70, с. 176].

Своє розуміння «Фауста» Франко виклав у двох передмовах до перекладу та детальному коментарі. Основною ознакою нової літератури Німеччини, представником якої був Гете, за висловом Франка, було передусім те, що вона «опустилась на землю». Об'єктом літератури стала жива людина зі своїми почуттями, думками, із своєю долею. Всупереч середньовічним клерикальним традиціям нова література утверджувала право людини на життя, на всебічний розвиток. Така позиція була притаманною й Франкові. «Найвища ціль літератури, – пише він, – поезії, штуки, так як і науки, є чоловік правдивий, живий чоловік, людська одиниця і людська громада» [70, с. 177].

На думку поета, саме Гете у своєму найбільшому творінні «Фауст» став виразником духовного відродження людини, його звільнення від гніту надприродного. У цьому сенсі Франко ставить Гете навіть вище від Данте та Шекспіра. Як зазначає І. Журавська, питання тут не лише в тому, що в основі «Фауста» лежить ідея розвитку вільної особистості, і не лише в тому, що в ній повною мірою втілена ідея олюднення потойбічних сил. Справа в тому, що Фауст, за словами Франка, у своїх шуканнях правди життя, своєму постійному неспокої доходить висновку, що єдине виправдання і зміст життя полягає «...у діланню для добра суспільного, ось що становить велику правду сеї драми, ось що становить її – хоч далеко не викінчену в артистичному згляді – високо понад усе, з чим її досі порівнювано, понад Іова, Данте «Комедію», Шекспірового «Гамлета» [3, с. 135].

У своїй передмові до «Фауста» Франко приділяє велику увагу й трактуванню образу головного героя. У сучасному літературознавстві також є чимало інтерпретацій образів Фауста і Мефістофеля, причому найчастіше розглядається їх загальнолюдський характер. Так, зокрема, А. Анікст зазначає, що «у «Фаусті» втілено гаряче прагнення пізнати сенс життя, прагнення до абсолюту, бажання вийти за кордони, що обмежують людину...



Фауст Гете – образ особливо великої узагальнюючої сили. У відомому сенсі він служить символом людства взагалі» [4, с. 3]. С. Тураєв підкреслює індивідуалістичний характер Фауста, висловлюючи думку, що «герой «Фауста» наодинці бореться проти сил зла, наодинці пробиває собі шлях до істини та добивається вирішення питань, які його мучили» [5, с. 140]. Згадані літературознавці переважно трактують образ Фауста як одвічне прагнення людини до пізнання, до пошуків істини, сенсу буття, як одвічний неспокій, а образ Мефістофеля – як уособлення зла, як одвічну особливість людського розуму ставитися до всього скептично. Це втілення духу сумніву і недовір'я, в якому поряд із руйнівним началом закладене і творче.

Навіть сучасні літературознавці загалом йдуть тими ж шляхами, хоч в їх працях і робиться наголос на змісті фінальної сцени «Фауста», у якій герой твору приходиться до усвідомлення необхідності служити людям. Але це не визначає змісту всього твору. Франко у своєму аналізі послідовно і логічно проводить одну ідею, розглядаючи обидві частини твору як нерозривне ціле. Він вказує на зв'язок між появою «Фауста» і французькою революцією: «Фауст» був об'явою революції, тої самої, котра спалахнула в Парижі грізним пожаром... Тільки коли в Франції революція вибухнула на суспільно-політичному полі, в Німеччині вона обняла поле духовне: філософію і штуку. Але різниця була тільки формальна; зміст революції був один і той сам: обвалення середньовікових границь, що пугати свободу чоловіка, обвалення в ім'я вроджених, природних прав людини – одиниці» [6, с. 174].

Франко дає глибокий соціальний аналіз цим явищам і показує, як вони втілилися в літературі. Твір Гете, за його словами, хоч і корениться в боротьбі за індивідуалістичну волю, як визначали деякі тодішні критики, проте наближається до завдань, що їх ставила перед собою пізніша демократична література:

«Се, – пише він, – зворот від особистих мук і розкошей до обмеженої, але тривкої і твердої праці для суспільності – се вказує в “Фаусті” твір наших

часів, у котрих питання особистого життя уступає на друге місце перед питаннями суспільними» [66, с. 45].

На думку І. Журавської, «образ Фауста також є проявом вільної індивідуальності, Фауст від особистого переходить до суспільного, до служіння суспільству» [66, с. 47]. Погляд І. Журавської підтримує літературознавець Я. Ривкіс, вважаючи, що «джерело рятунку Фауста Франко вбачає в тому, що він зміг подолати індивідуалізм («з початку трагедії ворог суспільності, при кінці став борцем за суспільність»))» [7, с. 114].

Отже, на думку Франка, у «Фаусті» показана боротьба сильної особи проти суспільного зла, «проти гнітючих пут суспільного існування» [6, с. 176]. Франко простежує еволюцію образу Фауста і розкриває шляхи, якими Фауст приходить від утвердження своєї особистої егоїстичної волі до розуміння порочності і недосконалості суспільного устрою.

«Нема в мене, – говорить Фауст, – ні грошей, ні багатства, ні почестей, ні світовладдя», натомість Фауст віддається науці, він прагне все розуміти, все осягти, все відчути. Але в цьому, на думку Франка, не знаходить ніякого задоволення і переконується, що він «як був дурний, так і є». А за тяжкою, хоч безплідною, духовною працею він пропустив вік молодий, витратив найкращі сили, і тепер він:

«Застарий, щоб гратись сам з собою, Замолодий, щоб не бажать хотя» [6, с. 177].

Таким чином, Франко вказує на причини, які змусили Фауста «вирватись із тісних пут, в котрих він жив досі,

...щоб кинутись

в часу клекочущії струї

в круговорот случаїв та подій» [59, с. 135].

Тобто Франко веде мову про перевагу особистого, егоїстичного в першій частині «Фауста»: «Свобода сильної особи не тільки в думці і бесіді, але і в дійстві, свобода без огляду на те, чи вона приносить добро, чи муку другим,

слабим особам, щоб тільки сильному приносила певну суму щастя – ось що становить движучу силу й трагедії «Фауст» [6, с. 177].

Фауст, намагаючись задовольнити всі свої бажання, сіє на своєму шляху зло, але створене ним зло ніби повертається до нього, і він починає розуміти, що у особистій свободі не знайде ні щастя, ні спокою. Цієї ж думки дотримуються сучасні літературознавці, наприклад, А. Гулига зазначає, що в «першій частині трагедії Фауст – індивід, що має нестійкий характер. Він захоплений пристрастями, а в результаті – одні злочини» [8, с. 14].

Фауст усвідомлює, що воля сама по собі, коли вона «не приложена до відповідної цілі», не має смислу, і починає шукати, як використати свою волю. Мефістофель може запропонувати йому цілковиту свободу дій:

«Ні міри, ні границь ти не становлю; Де злютиться, там і хапай;  
А вхопиш – далі утікай.

А що тя тішить, будь ти й на здоров'є! Бери лиш сміло, не питай!» [59, с. 133].

Але Фауст не приймає такої волі: «Він чує наперед, що свобода сама не вдовольнить його; він приймає свободу тільки на те, щоб шукати, добиватись...» [6, с. 186]. Добиватися застосування цієї волі – у цьому Франко бачить суть договору Фауста з Мефістофелем.

Нарешті Фауст знаходить застосування своїм силам, він може заявити: «Мить – зупинись!», але це, на думку І. Франка, не є перемогою Мефістофеля: «Хвилю таку Фауст бачить тільки в будущині, принімав тільки можливість такого щастя, а то тоді, коли кожна личність на те тільки матиме повну, широку свободу, щоб якнайширше покористуватись нею в служенні суспільності, в служенні всім слабшим і упослідженим» [6, с. 178]. Цього погляду дотримується і сучасний літературознавець Б. Шалагінов, який підкреслює, що «в невтомній діяльності не окремий індивід, а лише рід у своїй сукупності досягає стану повної свободи. Про це говорить Гете вустами свого героя. Свободу, як ідеальний стан людського суспільства, можна досягнути у вигляді безперервної діяльності, спрямованої у нескінченність. До

людського роду як цілісності Фауст зараховує і себе. Індивід смертний, але рід безсмертний, тож Фауст готовий до смерті, передаючи свою індивідуальну естафету людському роду...» [9, с. 276].

I. Франко вважає, що Фауст, розчарувавшись у науці та коханні, подолавши численні перешкоди, врешті-решт, приходять до ідеї праці в ім'я суспільства, що є найвищим покликанням людини на землі. До цього герой приходять у другій частині твору, але, простежуючи розвиток образу Фауста, Франко знаходить ту саму ідею вже наприкінці першої частини твору.

Фауст ціною горя і страждання коханої жінки, яка гине через нього, звільняється від вузькоособистого і підносить до розуміння не лише глибоких людських страждань, а й їх соціальних причин. Він приходять «у різкий конфлікт із суспільним ладом, і, стоячи з ключами перед тюремними дверима, за котрими в нескazanному болю мучиться його любима дівчина, збираючись проти засуду суспільності увільнити її від смерті, він чує, що «все горе людськості стає перед ним», іменно те горе, котре роблять людям люди, котре плине не з природної конечності, а з хибного суспільного устрою» [6, с. 176].

Таким є історичне значення «Фауста», яке визначає його загальнолюдську цінність, його актуальність для сучасності.

«Фауст» виник у XVIII ст., будучи вираженням ідей і соціальної боротьби цього століття. Але Гете піднісся вище свого часу. «Фауст, мов ріка, – писав Франко, – хоть джерело своє має також в XVIII віці, прецінь найширшим, найглибшим ложиськом пливе в XIX віці» [6, с. 178] Ідею «Фауста», глибокий зміст цього твору Франко вбачає у відмові від усього особистого, егоїстичного, в служінні суспільству. Він пише: «Ся велика правда, котрою завершується «Фауст», надає тому творові ще й тепер, у наш вік, живу революційну силу. Він не то, що не застарілий для нас і по ідеях, але, противно, може і в тім згляді – не згадуючи про незрівняну поетичну красоту – служити нам надовго ще взірцем і провідником. Так я понімаю

«Фауста», і таке його розуміння спонукало мене перекласти його на нашу мову» [6, с. 179].

«Аналіз Франка, його трактування образу Фауста є взірцем революційно-демократичного підходу до твору світової літератури», – вважає І. Журавська [3, с. 132].

У невеличкій передмові до свого перекладу другої частини

«Фауста» Франко пише про свої неодноразові спроби перекласти цю частину і самостійне значення перекладеного ним акту «тої високооригінальної класично-романтичної трагедії про Фауста і повернену до життя Гелену» [6, с. 367].

Передавши стисло зміст драми, Франко переходить до III акту, розглядає сюжет, героїв, що живуть своїм індивідуальним життям, розкриває символічне значення цього акту.

На думку І. Журавської, Франко бачить суть «Гелени і Фауста», уривка, що символізує зародження нової поезії на основі поєднання класичного мистецтва з романтичним, в реалістичному зображенні почуттів, переживань, прагнень мислячої особи.

Ідейний задум «Фауста» Гете, на думку Я. Ривкіса, передано в перекладі Франка бездоганно. У «Пролозі на небі» висловлена одна з найважливіших оптимістичних ідей трагедії. Господь, доручаючи Мефістофелю долю Фауста, впевнений у кінцевій перемозі Фауста над Мефістофелем, добра над злом, істини над помилкою. І цю думку, вважає Я. Ривкіс, Франко точно і бережно доносить до українського читача:

«Що добрий чоловік, хоч блудить в темноті, Зуміє праву стежку відшукати» [7, с. 190].

Висновки. Таким чином, Франко не лише створив художній переклад поеми І. Гете «Фауст», надавши їй українського колориту, але й подав свою інтерпретацію вічного образу Фауста, який, на його думку, наприкінці життя приходиться до усвідомлення необхідності творчої праці в ім'я суспільства.

Таке трактування вічного образу зближувало автора перекладу і героя, зробило останнього «alter ego» самого Франка.

Творча спадщина видатного німецького просвітителя не обійшла стороною українську культуру, справивши на неї вагомий вплив і принісши в літературний процес в Україні нові обрії в осмислення людини і світу. Природно, що інтерес до Гете не згасає в українських письменників і перекладачів до нашого часу. У ХХ ст. переклади його творів належать Д.Загулу, М.Рильському, М.Бажану, І.Виргану, М.Лукашу. Відомий письменник-емігрант І.Качуровський, щойно повернутий до нас із забуття, провів дослідження «Відгуки творчості Гете в поезії Ю.Клена».

### **Висновки до 1-го розділу**

XVIII ст. увійшло в історію західноєвропейської культури під назвою Просвітництва. Просвітителі розглядали свою діяльність як боротьбу за загальні інтереси. Вони вимагали рівності для станів у правах; широкої освіти мас, звільнення науки й школи від влади церкви. Старому аскетичному і схоластичному середньовічному погляду на життя з точки зору сліпої віри в догми християнства просвітителі протиставили людський розум. Вони вважали, що єдиним критерієм в оцінці явищ природи і подій суспільного життя може бути тільки розум і досвід. У літературі та мистецтві просвітителі бачили найважливіший засіб у боротьбі за торжество своїх ідеалів і перебудову суспільства на нових «розумних» засадах, особливого значення при цьому вони надавали театральному мистецтву, як найбільш масовому і демократичному. Найхарактернішими для німецького просвітництва літературними напрямками були «Буря і навала» і так званий веймарський класицизм. Більш відокремленим від європейських просвітницьких течій був «веймарський класицизм», провідними представниками якого були Гете і Шіллер.

Найбільшим твором Гете, над яким він працював близько шістдесяти років, є трагедія «Фауст». Великий письменник втілює в ній величезний історичний досвід переломної епохи, найважливішою подією якої була

французька буржуазна революція. У світовій літературі «Фауст» Гете посідає особливе місце і є найціннішою художньою пам'яткою віку Просвітництва, синтезом прогресивної західноєвропейської думки XVIII сторіччя.

Із усіх творів про Фауста найбільше визнання отримало саме велике творіння Гете, його версія «Фауста». Його герой – молода людина, що заперечує схоластичне знання, людина, яка рветься назустріч життю з його радостями та горем. У «Фаусті» Гете поставив за мету провести людину крізь різні фази розвитку: через особисте щастя – прагнення до художньої краси – спроби реформістської діяльності – працю.

Письменники різних країн світу неодноразово зверталися до образу Фауста і після Гете.

Образ Фауста належить до «вічних» або традиційних образів світової літератури, тому звернення до нього українського письменства є ознакою його універсальності та актуальності і водночас ознакою приналежності нашої літератури до сім'ї європейських літератур. І. Франко приділяв величезне значення появі славетної трагедії Гете в перекладі українською мовою не лише тому, що цей твір є шедевром із художнього погляду. На його думку, важливим був той факт, що поява «Фауста» Гете символізувала духовне відродження людини, її звільнення від постійного страху перед надприродними силами, віру у власні сили та розум. Як мислителя та громадського діяча Франка передусім цікавив світоглядний смисл образу Фауста, якому він надавав великого суспільного значення.

Головну ідею «Фауста» Гете, глибокий зміст цього твору Франко вбачає в тому, що творча особистість має віддати свій таланти на служіння суспільству, відкинувши особисті прагнення та вподобання.

## РОЗДІЛ 2. ОБРАЗНИЙ СВІТ ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ»

### 2.1. Підґрунтя легенди, покладеної в основу трагедії «Фауст»

Серед сюжетів світової літератури, що приковували до себе увагу читачів протягом століть на першому місці була легенда про людину, яка продала душу дияволу заради земних насолод або егоїстичних бажань. У Північній Європі знали цю історію в багатьох варіантах і подробицях, як греки свої міфи.

1776 р. в Мангеймі була надрукована п'єса, що мала гучний успіх і ставилась в численних театрах Німеччини аж до 1800 року. Називалась вона «Йоганн Фауст». Тож і ця новоявлена п'єса розділила популярність десятків, якщо не сотень, версій безсмертного сюжету, що з'явилися раніше.

Юний Гете та його друзі – «штюрмери», які також відчували магію легенди, могли вибирати, в якому напрямку розвивати сюжет. На той час його основне першоджерело – «народна книжка» Йоганна Шпіса, що вийшла друком у рідному місті Гете Франкфурті-на-Майні у 1587 р., була ґрунтовно забута. «Трагічна історія життя і смерті доктора Фауста» Крістофеля Марло (1592 р.) ще не була прочитана поетом. Численні вистави легенди, що відзначалися пишними видовищними ефектами, були витиснені зі сцени зусиллями прихильників класицистичних правил і знайшли притулок у ляльковому театрі. Саме там і ознайомився у 1770–1771 роках юний Гете з легендою, про що написав у автобіографії «Поезія і правда» (10 книга). Це не було випадкове відкриття юнаком для самого себе одного з багатьох фольклорних сюжетів. Для німців легенда про Фауста мала парадигмальний характер, тобто відображала глибини їхніх національних особливостей, головну спрямованість духовного життя, і навіть етапи становлення культури. Якось О. Шпенглер символічно назвав європейську культуру, котру він ототожнював з німецькою, «фаустианською». Здавалося, що німці



народжувалися зі знаннями легенди. Отож юний Гете, не знаючи всіх конкретних варіантів її побутування, уже містив її у своєму духовному єстві. Як геніально обдарований поет, він відчував її потенціальні поетичні можливості, приховану духовну енергію, яка в ній сконцентрувалась майже за дві тисячі років.

Першим Фаустом у Європі став Симон – волхв з ранньохристиянських апокрифів, який за допомогою язичницької місії демонстрував «чудеса», але розбився, коли в присутності цезаря Нерона намагався, покладаючись на підтримку диявола, летіти у повітрі. Саме тоді склався важливий для сюжету «мотив угоди» з дияволом. Легенда стала своєрідним мірилом для оцінки багатьох історичних осіб та подій. Народна свідомість сприймала їх, прагнучи укласти у рамки певної ментальної схеми, у даному випадку – легенди. Так відбувся процес народної «міфологізації» історії [74, с. 133].

У виданні «народної книжки» 1599 р. подається список осіб від X до початку XVI ст., які «уклали угоду з дияволом». У ньому імена римських пап, вчених, як от: Й. Тритемій, Агріппа Нетесгеймський, Т. Парацельс.

Фауст був збірним образом, що містив у собі риси й реальної особи – доктора Йоганна Фауста. За свідченням сучасників, Фауст здобув у 1509 р. ступінь майстра у Гейдельберзькому університеті, а 1528 р. уже називав себе доктором наук. Він мав репутацію мага і чародія, оскільки звертався до наук, заборонених церквою. Про нього розповідали різні незвичайні історії, які врешті-решт переросли в легенду. Перша книжкова версія історії про Фауста опублікована 1587 р. франкфуртським друкарем Йоганном Шпісом.

Багатовіковий процес збирання легенди, кристалізації всіх її мотивів та ідейних замислів завершився створенням «народної книжки» наприкінці XVI ст., після чого почався другий етап життя сюжету – жанрової та ідейної диференціації.

«Народна книжка» зазнала ряд переробок, з'явилися характерні для Середньовіччя «продовження», народні драми, лялькові вистави, поеми, численні «книжки закликань», що нібито залишилися після Фауста. Легенда

проникла в Англію, де на її основі створив свою «Трагедію» Крістофер Марло [74, с. 133].

Імена персонажів легенди згадуються у «Віндзорських витівницях» В. Шекспіра. Після наступу пуританської реакції в Англії численні мандрівні трупи ринули до Німеччини і принесли з собою твір Марло. Проте, відповідно до традицій Єлизаветинського театру, серйозні події в цьому сюжеті були рясно перемішані з комічними епізодами. Щоб полегшити німецькому глядачеві сприйняття п'єси незнайомою мовою, мандрівні актори запрошували «блязня» – німецького актора, який розважав публіку комічними імпровізаціями рідною мовою в паузах між сценами. Це новаторство так сподобалось глядачеві, що відтоді Фауста постійно супроводжував комічний слуга або слуги. Відгомін цього та інших аналогічних мотивів можна знайти в жартівливих баладах Гете «Учень чаклуна» і «Шукач скарбів» (1797 р.). Так, читаючи «Фауста» Гете, ми помічаємо, що Мефістофель частково перебрав на себе функцію подібного кумедного слуги і містив у собі чималу частку плебейського комізму. Така забарвленість відповідає також традиції народної містерії протестантських часів, де диявол зображався скоріше як кумедний, ніж фатально грізний персонаж.

Не зважаючи на, здавалося б, суто розважальну функцію, сюжет містив у собі заряд вільнодумства, який був пов'язаний з часом його народження – добою німецької Реформації. Глядачі завжди відчували в сюжеті це вільнодумство, що й зробило його надзвичайно «пластичним».

Так уже автохарактеристика реального Фауста, що дійшла до нас, містить дещо від середньовічної сатиричної надмірності та викликає посмішку. Він «філософ» і маг, астроном і алхімік, некромант, аеромант, піромант, гідромант і хіромант», займається лікуванням, фізіономікою, складанням гороскопів. Історичний Фауст мав здебільшого нищівну характеристику. Його критикували з обох боків: гуманісти за сумнівну вченість у середньовічному дусі, а лютерани – за нечестивість. Ця характеристика,

здавалося б, визначила тональність народного сюжету. Проте народний сміх позбавлений однозначності та категоричності. Фауст народної легенди постає як той злочасний невдаха чи хвалько у фольклорі, якому дозволяється говорити викличну істину чи порушувати норми офіційного етикету. Його становище – це становище людини поза офіційною суспільною ієрархією. Фауст приречений на бунт. Він – не конвенційна особа. Цю неконвенційність народного героя відчув «штюрмер» Гете [72, с. 5].

Народне світосприйняття характеризується двома рисами. Перша – це консерватизм, прагнення внутрішнього урівноважувати й гармонізувати буття, а всі явища зводити до вироблених столітнім досвідом ментальних схем. З цього погляду Фауст, порушник релігійних приписів і – «чорнокнижник». Проте інша риса – це вічна незгода, недовіра до «офіційної» думки, що насаджувалась, прагнення розглянути явища «зсередини», тобто з позиції самозбереження, і власної користі. З цього погляду Фауст, як сміливець, життєлюб та індивідуаліст, викликав співчуття. Так само естетично неоднозначними були взаємини між персонажами сюжету: Фаустом і слугою, Фаустом і Мефістофелем, Мефістофелем і слугою. Неоднозначною постає і контамінація сатиричного і комічного, заперечувального і стверджувального в образі самого Фауста-відступника і сміливця, Мефістофеля – грізного представника інфернальних сил і дотепного критика людських вад. Досліджено, що соковиті ідіоматичні звороти, якими рясніє мова Мефістофеля, увійшли до «народної книжки» безпосередньо з популярних у XVI ст. збірок народних прислів'їв та приказок. Цю особливість мови Мефістофеля підмітив і майстерно передав у своєму творі Гете. Якщо Гете привабив у цьому сюжеті дух бунтарства, індивідуалістичного самоствердження, сміливої непокори – відповідності до естетично-бунтарського спрямування самого «штюрмерського руху», то в народній легенді він зміг знайти чимало цих рис.

У легенді Фауст зображається не просто як вчений, а як професор у постійному оточенні студентів. Час німецької Реформації був співзвучний

добі німецького Просвітництва цілковитим оновленням уявлень про світ, істину, розум, освіту. За цих умов неусвідомленого передчуття якихось нових, ще не постає як той злощасний невдаха чи хвалько у фольклорі, якому дозволяється говорити викличну істину чи порушувати норми офіційного етикету. Його становище – це становище людини поза офіційною суспільною ієрархією. Фауст приречений на бунт. Він – не конвенційна особа. Цю неконвенційність народного героя відчув «штюрмер» Гете [26, с. 133].

Народне світосприйняття характеризується двома рисами. Перша – це консерватизм, прагнення внутрішнього урівноважувати й гармонізувати буття, а всі явища зводити до вироблених столітнім досвідом ментальних схем. З цього погляду Фауст, порушник релігійних приписів і «чорнокнижник». Проте інша риса – це вічна незгода, недовіра до «офіційної» думки, що насаджувалась, прагнення розглянути явища «зсередини», тобто з позиції самозбереження, і власної користі. З цього погляду Фауст, як сміливець, життєлюб та індивідуаліст, викликав співчуття. Так само естетично неоднозначними були взаємини між персонажами сюжету: Фаустом і слугою, Фаустом і Мефістофелем, Мефістофелем і слугою. Неоднозначною постає і контамінація сатиричного і комічного, заперечувального і стверджувального в образі самого Фауста-відступника і сміливця, Мефістофеля – грізного представника інфернальних сил і дотепного критика людських вад. Досліджено, що соковиті ідіоматичні звороти, якими рясніє мова Мефістофеля, увійшли до «народної книжки» безпосередньо з популярних у XVI ст. збірок народних прислів'їв та приказок. Цю особливість мови Мефістофеля підмітив і майстерно передав у своєму творі Гете. Якщо Гете привабив у цьому сюжеті дух бунтарства, індивідуалістичного самоствердження, сміливої непокори-відповідності до естетично-бунтарського спрямування самого «штюрмерського руху», то в народній легенді він зміг знайти чимало цих рис [66, с. 45].

У легенді Фауст зображується не просто як вчений, а як професор у постійному оточенні студентів. Час німецької Реформації був співзвучний

добі німецького Просвітництва цілковитим оновленням уявлень про світ, істину, розум, освіту. За цих умов неусвідомленого передчуття якихось нових, ще незнаних знань, які мали заступити стару осоружну середньовічну схоластику, котра не задовольняла шукаючий дух, історія договору вченого з дияволом могла сприйматися співчутливо. Повір'я пов'язує діяльність Фауста з університетами в Ерфурті, Віттенберзі, Гейдельберзі. Як університетський професор, Фауст з легенди відзначався для своїх часів науковою безстрашністю. У низці версій легенди Фауста взагалі вважали мандрівним школярем, з огляду на його життєлюбство і вільнодумство, не стандартний спосіб мислення і не ординарний підхід до науки.

Мотиви, що спонукали Фауста укласти угоду з Мефістофелем, викладаються в «народній книжці» з серйозною стриманістю, без тіні огиди. Фауст хоче, щоб Мефістофель відкрив йому ті знання, які виходять за межі, встановлені для людини церквою. Доба Реформації стрімко змінювала співвідношення між дозволеним і недозволеним у знаннях. Церква вважала розум атрибутом і власністю тільки Бога: за доби Відродження і німецької Реформації побутувала думка, що розум є невід'ємною властивістю людської природи [68, с. 133]. Головним критерієм і виправданням для розширення меж «дозволеного» ставала допитливість людського розуму. Намагання переступити через межу «дозволеного», керуючись жадобою пізнання, робить Фауста неконвенційною особою. Крім Гете, до легенди про Фауста зверталися Ф. Мюллер, А. Клінгеман, Ф.М. Клінгер. Народна традиція розуміла ці прагнення як вияв неконвенційної поведінки, а водночас їх засуджувала, оскільки вбачала в них погрозу здоровому консерватизму життя. Ось чому незримим опонентом Фауста з легенди є інший доктор - Мартін Лютер. Відомо, що Лютер вірив у реальність диявола. І досі туристам показують у Вардбурзі у Тюрінгії темну пляму на стіні – слід від чорнильниці, якою Лютер, розлютувавшись кинув у диявола: той спокушав його, коли богослов перекладав Біблію. У творі Гете Мефістофель з'являється саме тоді, коли Фауст перекладає Євангеліє від Іоанна.

Здавалося б, легенда з повчальною метою протиставлена двох віттенберзьких докторів, з яких один успішно подолав спокуси диявола, а інший підпав під його вплив і ганебно загинув. Але реформаційний контекст легенди ще був досить живий за часів Гете. Поет міг цілком об'єктивно порівняти двох докторів, щоб віддати симпатії Фаусту.

Безперечно Гете розумів історичну роль Лютера-реформатора: проте він бачив і його еволюцію в бік духовного деспотизму. Великий реформатор зламав одні обмеження розуму, щоб нав'язати йому нові. Він засуджує людей, які мають певні здібності. Саме таких, схильних до самостійності, людей обирає диявол. Людський розум також викликає у Лютера гнів. Так само різко негативно оцінював Лютер вільну волю людини. Людина підвладна Богові чи дияволу. З погляду Лютера, Фауст став жертвою диявола, але людина така сама сліпа іграшка і в руках Бога[69, с. 13].

Такою постає в історичній ретроспективі суперечка двох віттенберзьких докторів, дві позиції щодо вільної волі і вільного розуму людини. Таке історичне підґрунтя легенди, прочитаної «штюрмером» Гете.

## **2.2. Сюжетна та композиційна побудова трагедії. Її ідейна спрямованість**

«Фауст» Гете відкривається віршованою присвятою і двома прологами («Театральний вступ» і «Пролог на небі»). Перша частина великої трагедії складається з двадцяти сцен, друга – з п'яти актів.

«Пролог на небі» містить не тільки зав'язку дії трагедії, а й розкриває її основний ідейний задум.

Діючими особами у «Пролозі» виступають Бог, Мефістофель і три архангели (Рафаїл, Гавриїл і Михаїл). Усі ці запозичені з християнської міфології постаті по суті є символами певних ідей і лише віддалено нагадують свої церковні прототипи. Гете використовує ці традиційні образи для вираження прогресивних гуманістичних ідей епохи Просвітництва.

Архангели оспівують сяючу красу природи, грандіозність та велич Всесвіту, їх безперервний рух:

*Рафаїл*

Могутнім громом сонце грає  
В гучному хорі братніх сфер  
І путь накреслену верстає  
Од первовіку й дотепер...

*Гавриїл*

Земля із швидкістю страшною  
Круг сонця кулею літа  
І райське світло дня чергою  
Змінює ночі темнота.  
Хвилює море неозоре  
І шумом скелі покрива,  
Та сфер стремління вічно-скорє  
І гори й море порива [59, с. 137].

Панорама вічного руху в природі становить грандіозне тло для історії людства, втілений в образі Фауста. Та ось в урочисте славослів'я гармонії Всесвіту, досконалості та величі найвищого творіння природи – людини вривається голос Мефістофеля з його іронією щодо людини.

*Мефістофель*

Сонця й світи залишу я в спокої –  
Я свідок лиш мізерності людської.  
Смішний божок землі не зміниться ніяк, –  
Як спервовіку був, так і тепер дивак.  
Погано він живе! Не треба  
Було б йому давати і крихти світла з неба,  
Тим розумом владає він,  
Щоб жити, як тварина із тварин.  
Та він же чисто коник той цибатий

(Пробачте порівняння це мені):

Не підлетить, а вміє лиш стрибати,

Та знай сюрчить в траві свої пісні.

Та у траві іще б ялось жилося.

Так ні, притьмом, в болото суне носа, –

говорить він, звертаючись до Бога[59, с. 138].

На відміну від Мефістофеля, Бог утверджує світлий оптимістичний погляд на майбутнє людини і людства. Він вірить у перемогу розуму та безмежних творчих можливостей людини. Як приклад людини, яка вічно прагне до вдосконалення знань, називає Фауста. Мефістофель іронізує і з Фауста:

...Його думки, на безум хворі,

Ширяють десь в непевній далині.

То з неба б він зірвав найкращі зорі,

То пив би він всі радощі земні;

Та ні земля, ні далі неозорі

Не вдовольнять тієї маячні[59, с. 139].

Мефістофель переконаний, що Фауст відрізняється від інших людей лише своїми дивацтвами, що внутрішньо він так само слабкий і беззахисний, як усі інші, що його можна без будь-яких утруднень зіштовхнути з шляху пошуків істини, погасити в ньому розум і згубити його душу, інакше кажучи, вбити у Фаусті всі його високі думки та поривання:

Та він не ваш, я ладен закладатись!

Дозвольте лиш за нього взятись,

І піде він за мною вслід[59, с. 139], –

пропонує він Богові. Впевнений у Фаусті, Бог приймає Мефістофелів виклик. Отже, у «Пролозі на небі» зав'язується основний конфлікт трагедії, який полягає в спробі утвердження безмежних можливостей розуму і творчої енергії людини. У цьому й полягає головний смисл «Прологу на небі». У першій сцені трагедії читач знайомиться з самим Фаустом, який сидить



пізньої ночі у своєму кабінеті, заглиблений у тяжкі сумні думи. Фауст старий і самотній. Купи простудійованих книжок, досліди і довгі роки впертих пошуків і роздумів не відкрили йому головних таємниць буття; відчуваючи, що життя вислизає, він пробує звернутися до магії, розкриває книгу Нострадамуса, але таємничі знаки і зображення духів мовчать про сокровенні секрети життя і природи.

Яка картина! Ах! Картина лиш...

Природо безконечна! Де ж, коли ж

Знайду ту грудь, що нею світ ти поїш,

І небо, й землю – все живиш? – гірко вигукує Фауст [59, с. 139].

Виявивши у книзі знак духа Землі, Фауст викликає його з допомогою особливого закляття і намагається підкорити собі, але в цей час у двері стукають і до кабінету заходить учень Фауста Вагнер («нудний, нестерпний, обмежений школяр»), втілення схоластичного, відірваного від життя книжного знання.

Діалог Фауста з Вагнером (один з кращих у трагедії) поглиблює характер героя і розкриває глибину його думки.

Звільнившись від Вагнера, Фауст знову поринає в роздуми про марність своїх зусиль пізнати світ, і ці думки приводять його до рішення піти з життя самому. Проте думка про самогубство продиктована у Фауста не прагненням спокою і безмежним відчаєм. Смерть, думає він, зіллє його із всесвітом і, можливо, допоможе йому нарешті пізнати її таємниці.

Фауст підносить до уст чару з отрутою, але в цей час за вікном лунає святковий великодній подзвін і церковний спів. І тоді Фауст відсуває чару з отрутою. «Знаменно, – пише Н. Вільмонт, – Що Фауста «повертає землі» не релігійне почуття, яке ожило в ньому, а тільки пам'ять про дитинство, коли він у дні церковних свят так живо почував єднання з народом. Після того, як «споглядальне начало», потяг до відірваного від життя пізнання ледве не довели Фауста до самогубства, до безумної егоїстичної рішимості: купити істину ціною життя (а отже, оволодіти нею без користі для ближніх, для

людства), у ньому, в Фаусті, знову перемагає його «потяг до дії», його готовність служити народові, бути заодно народом» [7, с.15–16].

У наступній сцені – «Біля воріт», одній з найважливіших у трагедії, Фауст постає перед нами у тісному спілкуванні з народом. Милуючись святково вдягненим натовпом городян, Фауст говорить Вагнерові:

З гірки цієї обернися  
 І на місто подивися:  
 Як із темрявих воріт  
 Весело висипав люд, мов цвіт.  
 Сонце всіх їх радо віта:  
 Це ж бо день воскресіння Христа,  
 Та й самі вони з мертвих встали,  
 Вийшли з тісних ядушних домів,  
 Кинули темні горища й підвали,  
 Стіни гнітючі майстерень, цехів,  
 Вирвались з вулиць цемких оков,  
 Із святобливого смерку церков –  
 Вийшли всі до світла ясного!..  
 ...Навіть з далекої гори  
 Убрань мигочуть кольори...  
 А он – селян святкові зграї,  
 Тут люди раді, як у раї,  
 І скрізь один лунає крик:  
 Ось тут я справді чоловік! [59, с. 140].

Прості люди оточують Фауста, щиро дякують йому за безкорисливу лікарську допомогу. Старі селяни згадують, як Фауст ще юнаком допомагав їм у страшні дні чуми. І це окрилює Фауста, хоча в душі йому трохи ніяково, бо він добре знає, наскільки недосконалі його знання.

У цій чудовій сцені Гете утверджує думку, що справжній учений повинен постійно відчувати своє єднання з народом.

Наприкінці прогулянки до Фауста за міською брамою під виглядом бродячого пуделя чіпляється Мефістофель і потім проскакує за Фаустом у його кабінет.

Добродушно підсміюючись з пуделя, Фауст повертається до перерваних занять: він вирішив перекласти німецькою мовою євангеліє.

Сцена перекладання євангелія має глибокий філософський сенс і явну полемічну спрямованість. В епоху, коли створювалася ця сцена, у Німеччині панувала ідеалістична філософська школа, очолювана Кантом, Фіхте і Шеллінгом. Визнаючи існування об'єктивного світу поза свідомістю людини («річ у собі»), Кант вважав, що людському досвідові доступний лише світ явищ. Оскільки органи чуття сприймають діяння «речей у собі» через первісне притаманні свідомості форми (простір, час, причинність), то світ явищ за змістом не має нічого спільного з «речами в собі» – вчив Кант. У результаті Кант прийшов до поєднання матеріалізму й ідеалізму, до агностицизму. Ці суперечності Канта намагався розв'язати Фіхте, який створив систему суб'єктивного ідеалізму, а перехід до об'єктивного ідеалізму здійснив Шеллінг, який створив філософію тотожності, тобто виходив з визнання абсолютної тотожності суб'єкта й об'єкта, реального й ідеального.

Гете не приймав їхнього вчення і полемізував з ними у своєму «Фаусті». Почавши переклад священного писання, Фауст зразу ж відмовляється від його вихідної формули «Спочатку було слово»:

Написано: «Було в почині Слово!»

А може, переклав я зразу помилково?

Зависоко так слово цінувать!

Інакше треба міркувать,

Так внутрішнє чуття мені говорить.

Написано: «Була в почині Мисль!»

Цей перший вірш як слід осмисль,

Бо ще перо біди тобі натворить.

Хіба ж то мисль і світ і нас створила?

І може, так: «Була в почині Сила!»

Пишу – і сумнів душу огорнув:

Я, мабуть, знову суті не збагнув...

Та світ свінув – не зрадила надія,

І я пишу: «Була в почині Дія!» [59, с. 140].

Таким чином, Гете приходять до справді матеріалістичної формули. Дальшу роботу Фауста перериває Мефістофель, який, скинувши з себе машкару пуделя, набуває зовнішності мандрівного студента. Мефістофель намагається вразити уяву Фауста і спокусити його обіцянками усіляких земних благ. Характерно, що Гете суттєво змінює тут традиційну історію доктора Фауста. У старовинній легенді Фауст сам викликав до себе диявола й уклав з ним угоду, продав йому душу. У Гете ініціатором виступає Мефістофель – і Фауст укладає з ним не договір, а своєрідне парі. Фауст погоджується прийняти послуги Мефістофеля і готовий заплатити за них своїм життям, але це може статися тільки за однієї певної умови: Мефістофель зобов'язаний служити йому до тієї миті, коли він, Фауст, перестане прагнути вперед і визнає досягнуте верхом бажань:

Коли, упокоєний, впаду на ліні ложе,

То буде мій останній час!

Коли тобі, лукавче, вдасться

Мене собою вдовольнить,

Коли знайду в розкошах щастя, –

Нехай загину я в ту мить! [59, с. 140] –

говорить Фауст, впевнений, що такого ніколи не трапиться.

Мефістофель погоджується на умови Фауста, все ще вважаючи, що легко перемає його. На думку Мефістофеля, Фауст все одно пропав і не врятується, бо він всього лише людина. Мефістофель впевнений, що всесвіт у всьому обсягу, на охоплення якого – ділом і думою – так сміливо посягає Фауст, йому, як і всякій людині, ніколи не стане доступним. Конечність, скороминущість людського життя Мефістофелю здається непереборною

перешкодою для всякого роду пізнавальної і практичної діяльності. Адже Фауст всього лише людина, а тому буде мати справу з недосконалими, «тимчасовими явищами світу. Постійна незадоволеність зрештою втомить його, і тоді він все ж звеличить окрему мить – недовговічну цінність «конечного» буття.

Повернувши Фаустові молодість («Кухня відьми»), Мефістофель намагається згубити Фауста шляхом пробудження у нього чуттєвого кохання до Маргарити.

Тепер композиція трагедії значно ускладнюється. Одну лінію дії становить трагічна історія кохання Фауста і Маргарити, другу – тема самого Фауста. Сцени, присвячені Маргариті, були написані Гете у ранньому періоді творчості і входили до складу «Прафауста».

Прототипу образу Маргарити у народних легендах про Фауста немає. У переробленій І. Пфитцером у 1674 році книзі Відмана «Історія Фауста» щоправда є фраза: «Він запалав пристрастю також і до однієї вродливої, але бідної дівчини, служанки торговця, що жив поруч». Матеріалом для створення трагедії Маргарити служила реальна дійсність тодішньої Німеччини. Гете добре знав історію спокушеної франкфуртської дівчини Сюзанни–Маргарети Брандт, яка вбила свою позашлюбну дитину і за це була страчена [70, с. 176].

Сп'янілий від молодості, що повернулася до нього, у пориві природної юнацької нерозважності, Фауст здавалося б справді ступає на приготований йому Мефістофелем шлях до загибелі. Випадково зустрівши на вулиці Маргариту, під впливом чуттєвого потягу до неї, Фауст вимагає від Мефістофеля, щоб той допоміг йому спокусити її («Зведи мене з тією дівчиною»). Внутрішньо торжествуючи, розраховуючи перетворити Фауста на бездушного і бездумного «поцінувача краль» і знищити у ньому високі поривання, Мефістофель з готовністю йде назустріч побажанням Фауста. Проте план Мефістофеля провалюється.

Захопивши Маргариту силою свого розуму і досягши її кохання, Фауст відчуває до неї взаємне, щире і глибоке почуття. Але й ця велика любов не може стати єдиним сенсом його життя, бо вона позбавлена інтелектуальної єдності. Тому Фауст, хоча й не прийнявши остаточного рішення не повертатися більше до неї, залишає Маргариту. Трагічна провина Фауста полягає в тому, що він знехтував життєвими «дрібницями»: не подбав про узаконення свого зв'язку з Маргаритою.

Під час відсутності Фауста відбуваються трагічні події. Налякана прокляттями церкви, змучена плітками й пересудами, у нападі відчаю Маргарита вбиває народжену від Фауста дитину й, охоплена мороком безумства, яке насувається на неї, звинувачує себе в неіснуючих злочинах: вбивстві брата і матері. У результаті Маргариту кидають до в'язниці і засуджують до страти [65, с. 64].

Дізнавшись про це, Фауст поспішає до неї на допомогу, але божевільна Маргарита не впізнає його і відмовляється залишити в'язницю.

«Багато що у цій останній сцені першої частини трагедії – від сцени безумства Офелії в «Гамлеті», від передсмертного томління Дездемони в «Отелло», – справедливо писав Н. Вільмонт, – але вона їх переважає граничною простотою, суворою буденністю зображеного жаху, передусім тим, що тут – вперше у західноєвропейській літературі – поставлені одне перед одним ця повна беззахисність дівчини з народу і це повновладдя караючої її феодальної держави» [7, с.20].

Будучи цілком самостійним твором, перша частина трагедії гармонійно зливається з другою в одне грандіозне ціле.

Послідовний розвиток подій, які відбуваються у першій частині трагедії на реалістично окресленому тлі епохи історичного доктора Фауста, змінюється у другій частині справді всесвітніми масштабами. П'ять великих актів другої частини «Фауста» об'єднані не зовнішньою, а внутрішньою єдністю. Багатство думки поєднується тут із вражаючим багатством і розмаїтістю зображальних засобів. «Відповідно до частих змін історичних

декорацій тут постійно змінюється й віршована мова. Німецький «ламаний вірш», основний розмір трагедії, чергується то з білим п'ятистопним ямбом, то з античними триметрами, то з суворими терцинами в стилі Данте або навіть з бундючним олександрійським віршем, яким Гете не писав з того часу, як студентом залишив Лейпціг. Уся світова історія, вся історія наукової, філософської і поетичної думки – Троя і Міссолунгі, Евріпід і Байрон, Фалес і Александр Гумбольдт – тут вихором пролітають високою спіраллю фаустівського шляху (він же, на думку Гете, шлях людства)» [66, с. 45].

Друга частина «Фауста» відкривається невеликою сценою в горах. Фауст змучений усвідомленням своєї провини перед Маргаритою. Прихильний до нього світлий дух Аріель навіває на Фауста благодатний сон, який витирає з пам'яті Фауста події недавньої трагедії. І Фауст знову палає «мрією невтомною в стремлінні до вищого існування».

У пошуках іншого шляху перемоги над Фаустом, Мефістофель приводить його до двору імператора.

Сцена «Імператорський палац» (одна з центральних і кращих сцен трагедії) – зла сатира на феодальну монархію. Сам Гете визначав сенс цієї сцени у таких словах: «В особі імператора я намагався зобразити володаря, який має всі дані втратити свою країну, що йому врешті і вдається» (з запису бесіди з Еккерманом 1 жовтня 1827 року).

Формально дія цієї сцени відбувається при дворі середньовічного германського імператора, але насправді він мав на увазі володарів тодішніх німецьких «кишенькових імперій» і страченого в роки революції у Франції короля Людовіка XVI.

Гете змальовує феодальну Німеччину у стані катастрофічної кризи та занепаду:

Поглянь відціль, де твій пишає трон,  
 На весь свій край – страшний побачиш сон!  
 Біда біду в тім біднім царстві плодить,  
 Несправедливість всюди верховодить,

І беззаконство стало за закон.  
 Той краде вівці, той дружину,  
 Той свічки й хрести з церков,  
 І злодіям немає вину –  
 Те споживуть і крадуть знов...  
 Ідуть до суду потерпілі,  
 Де сяє в мантиї суддя, –  
 І там злочинці знахабнілі  
 Законом крутять без пуття;  
 Співвинуватці їм допоможуть  
 (Скрізь має силу брат чи сват)  
 І всю вину на того зложать,  
 Хто богу душу винуват.  
 Весь світ у прірву западеться,  
 Коли сумління в нас мовчить;  
 Хіба ж чуття тут розів'ється,  
 Що справедливості навчить? [59, с. 141]

У наступних картинах і актах, переносячи дію, яка вибагливо розвивається, з середніх віків в античний світ і знову повертаючись до епохи історичного доктора Фауста, Гете наповнює трагедію диханням сучасної йому дійсності, полемізуючи з прогресивних просвітницьких позицій з реакційними філософськими, політичними і літературними течіями свого часу.

У безперервних пошуках і розчаруваннях, у бурхливій діяльності пролітають десятки років життя Фауста, і в останньому акті трагедії ми бачимо його похилим старим, який втратив зір.

І тільки тепер перед нами розкривається справжній сенс історії, головна мета всіх людських діянь – боротьба за майбутнє царство вільної праці на вільній землі:

Служить цій справі заповідній –



Це верх премудрощів земних:  
 Лиш той життя і волі гідний,  
 Хто б'ється день у день за них.  
 Нехай же вік і молоде й старе  
 Життєві блага з бою тут бере.  
 Коли б побачив, що стою  
 З народом вільним в вільному краю.  
 Я міг би в захваті гукнути:  
 Спинись, хвилино, гарна ти!  
 Чи ж може вічність поглинути  
 Мої діла, мої труди?  
 Провидячи те щасне майбуття,  
 Вкушаю я найвищу мить життя[59, с. 141].

Фактично не перемигши Фауста, а тільки скориставшись вимовленою тим фатальною формулою, Мефістофель зупиняє його життя.

Сьогодні багато творів літературної класики характеризують як філософські, але «Фауст» Гете без перебільшення найбільш плідний твір щодо розуміння і тлумачення його філософського підтексту. Це філософська поема, яка розкриває гігантські горизонти, ставить і вирішує основні питання людського буття. Любов до людства, стремління до пізнання і бажання допомогти людям керують героями трагедії. Назвати філософську поему Гете трагедією можна не лише тому, що вона написана в драматичній формі, але в першу чергу тому, що шлях людини до істини, до ідеалу завжди пов'язаний з трагічними помилками, безвихідними втратами, з відмовою від милих, заспокійливих ілюзій. Перша частина трагедії і є розповіддю про чуттєві спокуси, яким піддається Фауст, розповідають про його помилки і страшну ціну, якою доводиться за них розплачуватися. Фауст переконується в тому, що сенс життя полягає не в задоволенні особистих бажань, а в служінні людям, в усвідомленні людиною своєї відповідальності за інших.

У другій частині поеми Фауст практично втілює в життя цю, такою працею здобуту ним, мудрість: він задумує і починає здійснювати грандіозний план - відвойовувати у моря землі, щоб вони могли послужити людям. Згідно договору між Господом і Мефістофелем, Фауст повинен був потрапити в пекло. Однак ангели підносять душу Фауста в рай, Мефістофель виявляється засоромленим, бо зло не змогло заволодіти Фаустом – людиною, що знайшла істину в самозреченні заради інших людей.

У сцені перекладу Євангеліє Гете вводить у твір одну з найважливіших своїх думок: є істини життя, які мають глибоко особистісний смисл. Кожний має досягнути власну істину, яка зробить щасливою саме його. Універсальної для істини не існує. Особистісна істина Фауста помагає у діяльному житті, Фауст не лише шукає власну істину, а й довіряє лише власному життєвому досвіду з трудом вирвавшись з-під авторитету застарілої книжкової премудрості, він не збирається в майбутньому підкоритися й іншій авторитетній силі – дияволу. Як бачимо, Гете надає образу середньовічного чорнокнижника досить нетрадиційного звучання, коли наділяє свого Фауста високими духовними прагненнями. Проте поет не ідеалізує героя. Внутрішня суперечливість Фауста ніби належить самій людській природі: порівняно з ними всі диявольські спокуси просто примітивні [36, с. 175].

Розкриваючи в першій частині «Фауста», нібито тривіальний любовний роман героїв, автор намагається дошукатись глибоких філософських істин, Фауст виступає перед нами як окрема людина зі своєю долею і як символ людини взагалі, в якій ми впізнаємо власні духовні шукання. Ми разом з Фаустом шукаємо істину, яка прояснює нам і наше власне існування.

Гете приводить Фауста до висновку, що дорожка не та істина, що сприймається на віру, а що здобута через власний досвід. Цим висновком Гете і весь вік Розуму завдали удару по догматизму, що панував у попередні віки.

Другий висновок полягає у тому, що істину людина мусить не тільки сприйняти розумом, а й пережити всім серцем. Це має бути особистісно сприйнята істина.

По-третє, Гете приводить свого героя і нас до висновку, що істина мусить носити активний характер та виявлятися у вчинках людини. Втручання людини у життя, вчинок як такий не слід вважати гріхом. На цьому шляху людину нерідко чекають трагічні помилки, але інший шлях означатиме повернення назад, до похмурих часів догматизму. Гете не мораліст, він не поспішає засудити людину за помилку. Він розуміє, що без досвіду, подекуди гіркого, неможливо було б побудувати культуру. І тут важливим стає четвертий висновок.

Істина мусить бути співвіднесена із загальними законами Всесвіту, з Природою (її просвітники включали в ряд найважливіших категорій). Тільки так можна уникнути сваволі та анархізму. Адже Мефістофель частково правий, коли судить про людей як про істот, схильних до зла. Природа розглядається Гете як радісна, прекрасна і любляча, інша назва її – Бог. Свою життєву мету і мусить кожна людина співвідносити з цим вищим моральним і естетичним принципом[72, с. 200].

Як бачимо, шлях Фауста до істини на цьому не завершився. Людина, що зрозуміла, у чому вища істина буття, має стати творцем культури. Людина йде з життя, але для наступного покоління залишається культура. У II-й частині твору продовжується розповідь про духовні шукання героя. Фауст підбиває підсумок своєму життю. Він переконався у вищій цінності реального буття та діяльного життя людини. Він мусить передати пізнану істину нащадкам, тобто втілити її у формах культури, наприклад побудувати місто. Він оголошує цю мить найщасливішою у своєму житті. Так Гете знаходить відповідь: людину виправдовують невтомна праця, активність душі і одвічна боротьба за життя і волю.

### 2.3. Провідні образи трагедії

Виняткова складність у трактуванні образів головних персонажів твору – Фауста і Мефістофеля – полягає в тому, що ці герої є не тільки звичайним художнім синтезом певного типу людських характерів, а й складними постатями суто символічного плану.

Фауст водночас і людина, що їй ніщо людське не чуже, і великий мислитель та вчений, і символ усього людства, яке страждає, шукає, прагне до свободи, світла й краси. Мефістофель – не просто фантастична постать християнської міфології, а й тонкий діалектик, і тверезий практик, і класичний тип скептика. До того ж обидва ці характери взаємозумовлені й розвиваються в єдиному погоді безперервної активної дії.

У складній взаємодії в «Фаусті» одночасно виступають постаті, типові для просвітницької філософської драми, герої міфологічні, казково-фантастичні, реалістичні.

Фауст передусім і над усе – мислитель і вчений, не фанатик науки, як Вагнер, а її творець, кращий її представник. Як Сократ, він усвідомлює неповноту й обмеженість своїх знань, але це усвідомлення є головною силою Фауста – стимулом до безперервного руху вперед. На відміну від Вагнера, самовдоволеного обивателя й педанта, відірваного від життя, начотника і компілятора, Фауст – учений-гуманіст, стурбований долею людства в теперішньому й майбутньому [74, с. 133].

Фауст сміється з чванства і пустослів'я «книжного хробака» Вагнера, над безплідністю його занять і його «науки»:

Всі ваші фрази дуті, беззмістовні,  
Цяцьковані, бундючно-пишномовні...

Вчений для Фауста – творець і шукач істини, заради якої він готовий на все. І шлях такого вченого часто гіркий і трагічний:

Так, мало хто пізнає хоч дещо зміг,  
Та й ті провидці, серцем необачні,  
Несли свої думки юрбі невдячній;

За те й палили, й розпинали їх... –  
говорить Фауст Вагнеру[59, с. 142].

Фауст – своєрідний двійник самого Гете. У ньому втілені сумніви й пошуки, думи і мрії, які хвилювали Гете протягом шістдесяти років.

Мефістофель – зовсім не «чорт» у звичайному розуміння цього слова, він – носій глибокої філософської думки, втілення духу руйнування й заперечення, одна з сторін діалектики життя, яка полягає у вічному творенні й вічному руйнуванні. Мефістофель сам говорить:

Я – тої сили часть,  
Що робить лиш добро, бажаючи лиш злого.  
І тут же поглиблює цю характеристику:  
Я заперечення усього!  
Бо всяка річ, що постає,  
Кінець кінцем нічим стає,  
І жодна річ буття не гідна.  
А все, що ви звете гріхом,  
Чи згубою, чи просто злом, –  
Ото моя стихія рідна[59, с. 143].

Водночас Мефістофель чудово розуміє, що він не може зупинити чи зруйнувати рух життя:

Цей світ, оце нікчемне Щось,  
Проти Ніщо мов затялось;  
На всякі способи я брався,  
А все удачі не діждався:  
Проти пожеж, потопів, бур  
Земля стоїть собі, як мур!  
Людське й звірине кодро теж набридло;  
Як можна так поводитися підло?  
Вже я їх бив, губив – і знов,  
Дивись, шумує свіжа кров.

І скрізь таке, хоч бийся в груди –  
 В землі, в воді, в повітрі, – всюди  
 Мільйони родяться життів,  
 В теплі і в холоді, в сирому і в сухому...  
 Остався б я, напевне, ні при чому,  
 Коли б огонь служить не захотів[59, с. 143].

Неспокій і невгамованість Фауста і песимізм та нігілізм Мефістофеля – явища різного роду. Мефістофель переконаний у неможливості пізнання кінцевих таємниць природи і сенсу людського життя, Фауст, навпаки, виходить з упевненості у нескінченних можливостях людини і віри у її майбутнє щастя.

Фауст постійно сперечається з Мефістофелем і протистоїть його сухому раціоналізмові, але разом з тим тверезість Мефістофеля, його цинічна відвертість є своєрідною противагою ідеальним пориванням Фауста. Сам Гете сприймав у єдності два головні образи своєї трагедії. Він говорив Еккерману (3 травня 1827 р.), що не тільки «непогамовані прагнення головного героя, а й знуцання та гірка іронія Мефістофеля» становлять частину його «власної сутності» [19, с. 133].

Відомо, що Гете завжди був ворогом релігії і вважав її несумісною з розумом. І прикметне, що свої найдошкульніші й найнищівніші випадки проти християнської релігії та церковників Гете вкладає саме в уста Мефістофелеві. Ще в «Пролозі на небі» в присутності самого господа Бога Мефістофель дозволяє собі глузування, яке заходить досить далеко.

*Мефістофель*

О господи, ти знов між нас явивсь,  
 Питаєш, як ідуть у кого справи,  
 Між челяддю і я тут опинивсь,  
 Бо ж завше був до мене ти ласкавий.  
 Не вмю я так компліментів править,  
 Як ангели, удатні на язык,

Від пафосу мого ти б засміявся навіть,  
Коли б ти був од сміху не одвик...

*Господь*

І вічно скаржишся мені ти!  
Невже ж тебе задовольнити  
Земля ніколи не змогла б?

*Мефістофель*

Ні, господи! На ній одне лихе твориться:  
Так люди мучаться, що жаль на них дивиться, –  
Вже проти них і запал мій ослаб[59, с. 144].

У сцені «Відьмина кухня» Мефістофель відверто знущається вже з самого «священного писання», повного різних нісенітниць та суперечностей, вважаючи абсурдом учення про так звану святу трійцю – одну з головних підвалин християнської релігії:

Стривай лишень, це ще не все.  
Вся книга та з однакових мудрацій;  
На неї я й поклав чимало праці.  
Усіх тих таємниць, усіх тих протиріч  
Ні дурень, ні мудрець не втямить ані гич.  
І так ведеться вже давно:  
Ми знаєм прикладів чимало,  
Як кривду в правду обертало  
Те «три в одному і в трьох одно».  
Отак повчають скрізь і всюди,  
І з дурнями змагатись зась –  
Бо, чуючи слова, звичайно вірять люди,  
Що в них і думка є якась[59, с. 1145].

Той же Мефістофель виступає у трагедії викривачем самих основ феодальної системи й антисупільної сутності абсолютизму. У своїй відомій пісеньці про короля та блоху, яку співає Мефістофель у підвальчику

Ауербаха, Гете створює яскраві сатиричні образи дурного й безглузлого монарха і паразитів-придворних довколо нього. В епоху Гете в Європі і в крихітних деспотичних державах роздробленої Німеччини була безліч людей, що стояли біля керма влади і легко могли впізнати себе у мефістофельській блосі.

Незважаючи на всю свою незвичність, Фауст і Мефістофель – правдиві й повнокровні характери. Фауст – незадоволений, бунтівливий, бурхливий геній, пристрасний, готовий палко любити й палко ненавидіти. Фауст здатен помилятися і припускатися трагічних помилок. Натура палка і енергійна, він дуже вразливий, його серце легко вразити, інколи він безтурботно егоїстичний від незнання і завжди безкорисливий, чуйний, людяний. Мефістофель, навпаки, врівноважений, пристрасні та сумніви не тривожать його душу. Він дивиться на світ без ненависті та любові, він зневажає його. Це зовсім не тип лиходія... Це тип людини, втомленої тривалим спогляданням зла і зневіреної у добрих засадах світу.

Одним з найпрекрасніших витворів Гете-реаліста є образ Маргарити, або як ласкаво називає її сам Гете – Гретхен.

З Маргаритою пов'язане ліричне начало трагедії. Вона багато в чому близька до героїнь раннього Гете – до Марії з історичної драми «Гец фон Берліхінген», до Шарлотти з роману «Страждання молодого Вертера» та ліричних героїнь перших поетичних збірок. Їх споріднює безпосередність і щирість, чистота душі, чуйність і довірливість, сила та сталість почуттів.

Маргарита зросла у простій бідній родині, одержала традиційне релігійне виховання. Вищі авторитети для Маргарити – мати, брат і парафіяльний священник. Для неї нескінченно далекий складний і піднесений внутрішній світ Фауста. Вона звикла приймати життя таким, яким воно є. Працюючи і молячись, не задумуючись про контрасти й недосконалість навколишньої дійсності, Маргарита у всьому покладається на милосердя боже і на заступництво святих. Просто й нехитро розповідає Маргарита Фаустові про себе і своє життя:



Та в нас хазяйство не яке,  
Але, нівроку, клопiткe:  
В нас наймички нема; сама вбирай у хатi,  
Сама вари й печи, сама i ший i мий,  
А мати в мене ще такi чепуркуватi,  
Що боже крий!  
Тепер уже спокiйнi днi настали;  
В солдатах братик мiй,  
Сестричку поховали...  
Менi з тим дитинчам був клопiт немалий,  
Та я б волiла з ним возитися i далi –  
Воно...  
Мене любило дуже те маля.  
Воно знайшлось уже по смертi тата.  
А мамi тяжко так прийшлося –  
Вже думали, що їй бiльш рясту не топтати,  
Але таки очуняла якось.  
куди вже їй було гадати  
Те пташенятко годувати!  
От я його й давай тодi  
Поїть на молоцi й водi...  
В моїх руках воно й росло –  
Таке гарнесеньке було...  
Вночi було по десять раз встаю  
Я до колиски немовляти;  
I напою,  
Й вiзьму до себе, i давай люляти;  
А як кричить, беру я лялечку свою  
Та й ну по хатi взад-вперед гуляти... [59, с. 146].

Маргариті невідомі ані прикидання, ані озлобленість чи підступність. Покохавши Фауста, вона цілковито вірить йому і водночас відразу інтуїтивно відчуває відразу до Мефістофеля.

Із таким я б не хотіла жити!

Як тільки він заходить сюди –

Подивиться так глузливо завжди,

І мов зі злом;

Знать, що йому чуже все кругом;

В нього написано на лобі,

Що йому ніхто не в уподобі.

Мені з тобою тут в тиші

Так легко, вільно на душі,

В його ж присутності мене мов щось стиска... –

говорить вона Фаустові[59, с. 147].

Філософію кохання, втілену в образі Маргарити, Гете протиставляє людиноненависницькій філософії Мефістофелевій. І все-таки Гете не може прийняти пасивної форми кохання, характерної для Маргарита. Кохання діяльне, вольове, яке активно відкидає зло, любов до добра, яка йде поруч з ненавистю до зла, – от що повинне рухати людське життя.

#### **2.4. Жанрово-стильові особливості «Фауста»**

Спочатку Гете бачив «Фауста» як твір для сцени, як трагедію. Про це свідчить і «Театральний вступ» (віршована присвята була написана пізніше), і те, що у всіх прижиттєвих виданнях першої частини він сам визначав його як трагедію.

Проте у повному вигляді і за формою, і за обсягом, «Фауст» не вкладається у рамки звичайної драми. Тому в світовій критиці про жанр «Фауста» існують різні думки. Його часто називають драматичною поемою в двох частинах або філософською трагедією. Насправді ж загнати «Фауст» у

певну жанрову схему неможливо. Це можна не погодитися з А. Анікстом, який писав: «Взятий в цілому, «Фауст» є чимось проміжним між драмою у власному розумінні слова та епічною поемою. Разом з тим сила «Фауста» як поетичного твору особливо виявляється у ліризмі, яким просякнута багато центральних епізодів. «Фауст» майстерно поєднує елементи трьох головних родів поезії – лірики, драми й епосу»[3, с.234].

Не піддається «Фауст» і класифікації у таких загальноприйнятих категоріях як класицизм, романтизм і реалізм. «Фауст» – поетична фантазія особливого, неповторного стильового ладу, який можна визначити як художній універсалізм, бо він включає елементи, різні за своєю художньою природою. Реальний життєвий зміст піднятий Гете на велику узагальнюючу висоту. Тому художник відмовився від побутової правдоподібності, широко використовуючи легендарно-казкові мотиви, міфи та перекази, реальні людські образи і цілком життєві ситуації у поєднанні з найнеймовірнішими вигадками. Фантастика Гете споріднена з фантастикою Данте, Рабле, Сервантеса і Свіфта, бо вона глибоко реалістична у своїй основі. І разом з тим, так само як у названих письменників, не тільки фантастичні, а й цілком реальні образи є у «Фаусті» символами узагальнено-філософського характеру.

З дивовижною легкістю й майстерністю Гете оперує у «Фаусті» міфами й легендами найрізноманітнішого походження, найрізноманітніших епох. Образи античної міфології гармонійно переплітаються тут з постатями, взятими з Біблії та середньовічних народних легенд. І всі ці образи, втрачаючи свою первісну релігійність, стають у Гете засобами поетичної виразності й однаково служать йому для утвердження тих чи інших просвітницьких ідей.

Подібно до того, як із сплавів золота й срібла, міді й олова виникають нові метали – електрон і бронза, Гете, сплаваючи у «Фаусті» різні стилі, створює новий неповторний стиль – стиль «Фауста». У ньому домінують два основні елементи – готичний і класичний. Готичний переважає у першій

частині твору, класичний – у другій. І це закономірно й виправдано. Задумана й в основному написана у ранньому штюрмерівському періоді, перша частина «Фауста» витримана у передромантичній стилістиці руху «Бурі і навали», який тяжів до середньовічної готики, а друга частина – у період «веймарського класицизму», коли Гете шукав опертя в строгих і класично чистих формах античного мистецтва [9, с. 18].

Розмовляючи з Еккерманом 6 травня 1827 Значення «Фауста» року, Гете говорив: «Німці загалом надзвичайні диваки! Вони без потреби отруюють собі життя глибокими думками та ідеями, які шукають всюди, вносять абсолютно у все. Та майте ж нарешті сміліш віддатися враженням, відчутти захват, розчулитися, підвестися, дечому навчитися, надихнутися великою метою, здобути нову мужність; не думайте, що суєтне й марне все, крім абстрактних дум та ідей!

Вони чіпляються до мене з питанням, яку ідею я хотів втілити у «Фаусті». Наче я сам це знаю і можу висловити! З небес через світ і далі в пекло – ось яка приблизно моя думка; але це не ідея а хід дії. Я хотів, далі, показати, що людина, яка безперервно прагне до кращого майбутнього шляхом тяжких помилок, може досягнути порятунку, а диявол програє у цій суперечці; це, правда дієва, добра думка, яка багато пояснює, але це не ідея, яка лежить в основі всієї трагедії взагалі і кожної її сцени зокрема. Гарна була б моя трагедія, якби я постарався нанизати на тонку нитку однієї-єдиної наскрізної ідеї все багате, яскраве, надзвичайно розмаїте життя, яке зобразив у «Фаусті».

Мені як поетові було загалом не властиво прагнути до зображення абстрактного. Я сприймав душею враження чуттєві, повні життя, прекрасні, яскраві, нескінченно розмаїті, жива уява розгортала їх переді мною; мені як поетові залишалося лише надавати художній форми споглядуваному і сприйнятому, зображаючи його так живо, щоб інші, прочитавши або почувши, одержали ті ж враження, що і я» (підкреслено всюди самим Еккерманом).

У цьому цікавому висловлюванні Гете не тільки розкриває таємниці творчого процесу, не тільки іронізує з тих критиків і рецензентів, які намагаються загнати живу тканину великого художнього твору в схему якоїсь ідеології, а й указує шляхи до розуміння «Фауста».

Зі слів Гете стає зрозумілим, що він прагнув до активного впливу на своїх сучасників, хотів виховати у своєму народі звичку самостійно мислити і діяти. Він хотів піднести свого читача над буденністю, надихнути його сміливістю та мужністю в боротьбі за великі цілі життя. В образі Фауста Гете уславив високий взірець людської активності, втілив оптимістичну життєстверджувальну ідею про одвічний рух людства висхідною лінією. У цьому й полягає головний сенс «Фауста» [4, с. 4].

Великі твори Гете, його вірші, драми та романи відзначаються гармонійним злиттям тонкої задушевності, життєвої правди та піднесеної романтики; вони часто містять справді революційні думки та ідеї. Цими творами неослабно цікавилися письменники, композитори, художники різних країн світу, ці твори надихали їх на створення чудових поем, романів, опер, симфоній, картин та гравюр. Так, гетівський «Фауст» надихав великого англійського поета Байрона, романтичні герої якого так само відчували невдоволеність світом і прагнули до дії, до подвигу, до боротьби. Фаустівські мотиви звучали і у філософських новелах Бальзака. Один з кращих творів видатного класика світового мистецтва Людвіга Ван Бетховена – «Егмонт» створено на основі однойменної драми Гете. У музиці Бетховена, як і в п'єсі Гете, виразно звучить тема повстання народу проти тиранії та гноблення, тема викриття загарбницької війни та релігійного фанатизму. Французький композитор Жюль Массне (1842–1912) в основу своєї опери «Вертер» поклав текст роману Гете «Страждання молодого Вертера».

Усьому світові відомі опери «Фауст» французького композитора Шарля Гуно (1818–1893) та «Мефістофель» італійського композитора Арріго Бойто (1842–1918). Кращим виконавцем партії Мефістофеля в цих творах був ушлявлений російський співак Ф. І. Шаляпін. Чудову музику до окремих сцен

«Фауста» написав видатний німецький композитор Роберт Шуман (1810—1856). Ілюстрації до трагедії Гете створювали такі відомі художники та гравери, як Е. Делакруа, Г. Краус, А. Крелінг, М. Ретц.

Гете був одним з найулюбленіших поетів Лесі Українки та Івана Франка. Отже, творчість Гете (і насамперед його трагедія «Фауст») справила помітний вплив на розвиток філософської та естетичної думки, літератури й мистецтва народів світу.

### **Висновки до 2-го розділу**

Актуальність проблем, пов'язаних із дослідженням багатовекторних аспектів функціонування фаустівської теми в українській літературі, на нашу думку, не може викликати сумнівів. Образ доктора Фауста, головного героя славетного твору Й.В. Гете, вже давно утвердився у світовій літературі як «вічний» і міцно посів своє місце в галереї найвідоміших літературних персонажів, починаючи з античності до наших днів. Впродовж багатьох століть людство приваблює особистість, яка присвятила своє життя пошукам істини і знань, що були близькими не лише духу епохи Просвітництва, але й світоглядним ідеям, притаманним надалі Західній Європі. Тому звернення діячів української літератури до образу Фауста підтверджує її реалізованість у контексті розвитку європейських літератур та вкотре засвідчує широкий діапазон інтерпретаційних можливостей фаустівського образу, його універсальність і семантичну невичерпність у рамках нових культурних епох. Розглядаючи проблему інтерпретації образу Фауста як одного з вічних образів літератури, ми не обмежуємося розумінням його в первісному значенні. Воно змінюється залежно від історичних обставин, ідейних та естетичних критеріїв, творчої індивідуальності автора. Роздуми над духовним світом персонажів трагедії Гете неодноразово давали поштовх для осмислення найактуальніших проблеми нашого часу.

Одним з найпрекрасніших витворів Гете-реаліста є образ Маргарити, або як ласкаво називає її сам Гете – Гретхен. Маргарита зросла у простій бідній

родині, одержала традиційне релігійне виховання. Вищі авторитети для Маргарити – мати, брат і парафіяльний священник. Для неї нескінченно далекий складний і піднесений внутрішній світ Фауста. Вона звикла приймати життя таким, яким воно є.

## РОЗДІЛ 3. ВИВЧЕННЯ ТРАГЕДІЇ ГЕТЕ «ФАУСТ» В ЗЗСО

### 3.1. Урок вивчення художнього світу Гете (Й. В. Гете. Філософська трагедія «Фауст». Історія створення трагедії)

Трагедія Гете «Фауст» вивчається в 11-му класі. Враховуючи складність побудови твору Гете, його філософську і символічну основу, уроки за трагедією доцільно побудувати у формі лекції вчителя, яка, крім власне його слова, буде вбирати також до себе коментоване читання з елементами бесіди, переказ окремих епізодів трагедії, бесіду з елементами диспуту, питання, що допоможуть учням глибше і повніше збагнути зміст твору Гете.

#### Урок перший

**Тема:** Й. В. Гете. Філософська трагедія «Фауст». Історія створення трагедії.

Огляд «Прологу на небі» і перших сцен I частини.

#### Історія створення трагедії, основні проблеми

Є твори, які допомагають краще розуміти себе і оточуючий світ, тому що в них концентрується духовний досвід людства. Ці твори мають таку силу узагальнення, що зберігають інтерес і для наступних поколінь, хоч і несуть на собі відбиток свого часу. Серед таких книг «Іліада» і «Одіссея», «Божественна комедія», «Дон Кіхот», трагедії Шекспіра.

«Фауст» Гете – один з тих видатних художніх творів, які несуть високу естетичну насолоду і водночас відкривають багато важливого в житті. Гете завше глибоко цікавився суспільними і природознавчими науками. Проникаючи в суть явищ, він переконувався в тому, що рамки наук обмежені, до того ж розвитку наукової думки заважає церква. Багато разів у пошуках істини він зазнавав розчарувань. Ось чому Гете зацікавила постать середньовічного вченого, напівлегендарного Фауста, чорнокнижника, котрий, бажаючи пізнати таємниці Всесвіту, наук і буття, входить у контакт



із дияволом і ціною своєї душі здобуває те, чого не могла дати йому обмежена, затиснута в рамки наука.

Легенда про Фауста виникла у XVI столітті. На хрест і в полум'я вогнища йшли тоді сини науки, котрих церква оголосила єретиками, спільниками диявола. Можливо, доля одного з них і стала початком легенди.

Минав час. Легенда поширювалась, з'являлись нові фантастичні подробиці, її представляли на сцені мандрівні актори. Церква ставилась до цього з терпінням, бо вистави завершувалися повчальним для віруючих кінцем: диявол забирав боговідступника Фауста до пекла.

Прогресивні мислителі побачили в легенді інше: прагнення народу до знань, протест проти утисків особистості, мрію людей розгадати таємниці природи.

Саме прагнення людини пізнати світ, що лежить в основі легенди, привабило Гете. Праці над трагедією він віддав 60 з прожитих 83 років життя. Надаючи легенді про Фауста глибокого філософського змісту, він втілив у ній просвітницьку віру в силу і необмежені можливості людського розуму. Життя і смерть, молодість і старість, творчість і кохання, історія і сучасність – усе це становить зміст трагедії.

Одвічна боротьба добра і зла в її діалектичному сенсі втілена в постатях творчої людини–вченого Фауста і його постійного супутника – духа руйнації та заперечення Мефістофеля, підступного та цинічного посланця пекла, їх філософський двобій рухає світ уперед, не дає йому застигнути, зупинитися.

Трагедія складається з 2 частин, починається двома прологами. I частина складається з 25 сцен, II – з 5 дій.

### **Огляд I частини трагедії «Фауст»**

*Коментоване читання, бесіда, переказ окремих епізодів.*

#### **«Пролог на небі»**

«Пролог на небі» – це не тільки експозиція трагедії, а й вираження її ідеї. Гете використовує алегорію. Господь, зображений у «Пролозі»,

символізує глибокий гуманістичний, просвітницький погляд на людину. Мефістофель – сили зла й руйнації, ворожі людині.

Перед читачем постає велична картина Всесвіту. З'являється Господь, щоб дізнатися про справи на землі. Він чує хвалу природі, вічному рухові, гармонії світу. Та навіть для архангелів незбагненна таємниця Всесвіту.

У загальному хорі хвали таємничій величі Всесвіту лунає скептичний голос Мефістофеля, предметом спостереження якого є людина:

Сонця й світи залишу я в спокої –

Я свідок лиш мізерності людської.

Смішний божок землі не зміниться ніяк. ...

...Не треба

Було б йому давати і крихти світла з неба.

Тим розумом влад і є він.

Щоб жити, як тварина із тварин.

Мефістофелю здається, що він усвідомив і причину страждань «смішного божка землі». Вона в тому, що людині даний розум. І цей розум вона використала лише для того, щоб «жити, як тварина із тварин».

Мефістофель із презирством ставиться до людей. Та Господь, що вірить у своє творіння, не погоджується з Мефістофелем, він розуміє бажання людини пізнати світ, відшукати Істину:

Він поки що у мороці блукає,

Та я вкажу йому до правди вихід.

Господь згадує про Фауста. Мефістофель теж знає про існування вченого, він давно його цікавить. Адже Фауст не такий, як усі. Між Господом і Мефістофелем відбулося парі. Мефістофель збирається довести, що Фауст може «жити, як тварина із тварин».

У чому суть суперечки між Мефістофелем і Господом?

Як ставляться до людини Мефістофель і Господь?

Устами Господа висловлюються гуманістичні погляди на людину, а думки Мефістофеля – чимсь нагадують висловлювання реакційних

клерикалів: приборкай, угамуй свою гординю, не прагни пізнати те, що тобі не під силу, ти слабка і нікчемна істота. Зміст трагедії і складають спокуси Мефістофеля, що прагне будь-що виграти парі.

### Сцена I.

Кабінет Фауста. Безсонна ніч. Учений оглядається на прожите життя і розуміє, що науки, які він пізнав, не розкрили йому таємниць природи. Життя його пройшло без користі для людей:

У філософію я вник,  
До краю всіх наук дійшов...  
Не вірю я, що я щось знаю,  
Не вмію я людей навчати...

Фауст намагається звернутися до магії, яка в середні віки теж вважалась наукою, до речі, як алхімія та астрологія.

І він дійсно викликає до себе в помічники Духа землі (не диявола, а Духа землі, що знає таємниці Всесвіту). Та Дух землі, ображений тим, що Фауст вважає себе рівним з ним, зникає, нічого не відкривши вченому.

Чому Фауст невдоволений прожитим життям? Яке рішення він приймає?

Що змусило Фауста думати про самогубство, а потім відмовитися від цього вчинку?

Використавши безліч різних шляхів, що нібито вели до пізнання Істини, Фауст переконався, що всі його зусилля марні. А якщо це так, то життя втратило для нього сенс, і він вирішує піти з нього. Що ж зупинило Фауста?

У ту мить, коли Фауст збирався випити келих з отрутою, почувся спів ангелів. Може, пасхальна служба збудила його релігійні почуття? Ні, він, як і раніш, скептично ставиться до релігії:

Небесна вість любові й миру,  
За чим прийшла в оселю сіру?  
Лети туди, де є лагідні почуття,  
Я чую вість, але утратив віру.

Хор ангелів співає, що тільки через муки і страждання люди можуть досягти духовного відродження. Фауст знову відчуває прилив сил і вирішує, що накласти на себе руки – означає капітулювати.

## Сцена II

### «За міською брамою»

Бесіда, зачитування цитат із тексту.

Як змальовує Гете юрбу городян?

Чому Фаусту здається, що він не заслужив шани, якою його оточили селяни?

Порівняти I і II сцени. Чи є різниця між ними? В чому саме?

Як ставиться Вагнер до вшанування Фауста? Що він каже про себе і селян?

Ясний день, жителі виходять за міську браму погуляти на лоні природи. З майстерністю змальовує Гете всі верстви населення типового німецького містечка: міщани, школярі, підмайстри, солдати, дівчата–наймички.

Вся ця багатолюдність зайнята своїми дрібними інтересами. Який контраст з минулою сценою! Гете підкреслює винятковість Фауста і його самотність, а також нагадує, що людство складається не з одних лише Фаустів.

Гете протиставляє два типи вчених: сухого, відірваного від життя, схоластичного Вагнера, який не розуміє і не бажає розуміти життя, котрий дивиться на народ з презирством, огидою, і Фауста. Останній хоче бути корисним народові. Пізнаючи світ і його таємниці, він у душі залишається поетом, що завше помічає краси природи, тонко розуміє почуття людей, зокрема тих, що співають на святі:

А он селян святкові зграї,  
Тут люди раді, як у раї,  
І скрізь один лунає крик:  
Ось тут я справді чоловік!

### Сцена III Кабінет Фауста

Коментоване читання з елементами бесіди. Повернувшись додому, Фауст збирається перекладати рідною мовою Євангеліє (і тут він турбується про людей).

На очах у Фауста чорний пудель, з яким він прийшов додому, обертається на людину. Це Мефістофель. Він говорить про себе:

Я – тої сили часть.

Що робить лиш добро,

Бажаючи лиш злого.

Мефістофель – дух заперечення. Прагнення руйнувати – його стихія. Та тільки після руйнування старого з'являється нове. Мефістофель – втілення такого заперечення:

Вже я їх бив, губив – і знов,

Дивись, шумує свіжа кров,

І скрізь таке, хоч бийся в груди –

В землі, в воді, в повітрі, – всюди

Мільйони родяться ...

Мефістофель глузує з жадібних клерикалів. Знаменита його пісенька про блоху викриває пороки придворних, висміює їхні звичаї.

Він, безумовно, цинік, але йому притаманні енергія, тверда оцінка речей, дотепність, той скептицизм, який допомагає Фаусту бути активним у своїх пошуках.

Яке парі укладає Фауст із Мефістофелем?

Фауст програє, коли диявол задовольнить усі його бажання, коли вчений попросить спокою і скаже: «Спинися, мить! Прекрасна ти!»

### Сцена V

«Авербахів склеп у Лейпцигу»

(переказують учні)

У супроводі Мефістофеля Фауст відвідує Авербахів склеп у Лейпцигу, де п'є та гуляє веселе товариство. Мефістофель хоче показати, «як весело живе гульвіса».

Але Фауст відмовився взяти участь у загальних веселоощах. І перша спроба Мефістофеля відвернути Фауста з шляху великих шукань закінчується поразкою.

### **3.2. Методичні аспекти до уроку з вивчення Гете «Фауст» в школі**

#### **Урок**

**Тема:** Фауст і Маргарита. Трагедія Маргарити

**Лекція вчителя.** Бесіда з елементами диспуту.

Останні сцени I частини «Фауста» – трагічна повість про кохання Маргарити і Фауста. Саме трагедія Маргарити була покладена в основу опери Гуно, котра відома в усьому світі. Опера дала творінню Гете друге життя.

Мефістофель хоче сп'янити Фауста чуттєвою пристрасстю.

За допомогою чаклунства він повертає Фаусту молодість і знайомить його з Маргаритою, дівчиною з міщанської сім'ї.

Що являло собою містечко, в якому жила Гретхен? Які звичаї панували тут?

Що відомо про життя, характер, заняття Маргарити?

Що штовхнуло Маргариту на шлях злочину?

Що можна сказати про почуття Фауста до Маргарити?

Як оцінюєте ви поведінку Фауста і за що його засуджуєте?

Чи можливе сімейне щастя Фауста і Гретхен?

Чи можна вважати трагедію стосунків Маргарити і Фауста перемогою Мефістофеля?

Що означає вигук «Врятована!» в заключній сцені?

В одній із легенд про Фауста розповідається: «Він спалахнув пристрасстю до однієї красивої, але бідної дівчини, служниці торгівця, що жив по сусідству. Але, безумовно, не в цьому причина виникнення образу Гретхен. Головними були особисті переживання Гете і реальне життя.

Першим коханням поета було кохання до дівчини з народу, яку звали Маргаритою). Доля їх розлучила, та Гете пам'ятав Маргариту все життя.

У студентські роки поет захоплювався гарненькою дочкою трактирника Кетхен Шенкопф. Ніжна дружба зв'язувала його з дочкою художника Езера, у якого він у Лейпцигу навчався малювання. З цими дівчатами Гете розлучився, не маючи бажання зв'язати себе шлюбом.

Дівчина з провінційного містечка Венцлар, Шарлотта Буф, яку Гете палко кохав, вийшла заміж за іншого. З розбитим серцем письменник залишає містечко. Історію цього кохання він розповів у своєму романі «Страждання молодого Вертера», Та, на відміну від свого героя, Гете не закінчив життя самогубством. У серці його прокинулося нове кохання.

Любовні переживання Гете, безумовно, позитивно вплинули на його творчість. Поет добре розумів трагедію покинутої жінки, і в нього виникло бажання зобразити страждання дівчини, яку покинув коханий.

До теми спокушеної і покинутої дівчини зверталось чимало літераторів XVIII століття. Гете підняв цю тему на рівень справжньої трагедії. Доля такої дівчини отримала художнє втілення в трагедії «Фауст».

Фауст уперше побачив Гретхен, коли вона виходила із собору, де сповідувалась. Набожність героїні – важлива риса її особистості.

Фауст у захопленні від краси дівчини. Він забажав, щоб Мефістофель негайно влаштував йому побачення з нею. Мефістофель, що підслухав сповідь Маргарити, каже:

Вона невинна, я дізнавсь.

Ходила на сповідь задарма.

Над нею в мене влади нема.

Він намагається попередити Фауста, що «тут штурмом нічого кидатись, треба до хитрощів удатись».

Грубою і низькою є поведінка Фауста після першої зустрічі з Гретхен. Зустріч із Фаустом вразила і Маргариту. Але вона з гідністю відхиляє його руку, коли він запропонував провести її.

Маргарита достатньо спостережлива, вона розуміє різницю їхнього соціального становища, їхнього походження, а пізніше здогадується і про релігійні сумніви Фауста.

Скориставшись відсутністю Гретхен, Мефістофель приводить Фауста в її кімнату. Вже один вид скромного житла дівчини дає Фаусту можливість відчутти її цнотливість і невинність. Йому соромно за себе.

Далі він дізнається про працьовитість Маргарити, з хвилюванням слухає її розповідь про те, як вона доглядала свою маленьку сестричку. Фауст покохав Маргариту справжнім коханням. Перед ним розкривається її ніжна, сповнена добра і любові до людей душа. Маргарита теж покохала Фауста. Світ дівчини дуже обмежений. Він увесь в її коханні.

Для Фауста любов до Гретхен не тільки радість, а й страждання. Він розуміє, що губить дівчину, і передчуває подальшу трагедію.

Далі настає трагічна розв'язка. Вмирає мати Гретхен, отруєна Фаустом. Ставши вбивцею брата Маргарити, Фауст змушений тікати з міста. Маргарита залишається одна в повному розпачі, майже втрачає розум. Вона топить свою дитину і потрапляє у в'язницю.

Дізнавшись про муки, через які пройшла Маргарита, Фауст вирішує її врятувати. На останньому побаченні у в'язниці Маргарита ні в чому не докоряє Фауста, але тікати разом з ним відмовляється.

Кохання до Фауста було єдиним змістом її життя. Грішниця в очах людей і суду, Гретхен молиться не про те, щоб зберегти життя. Вона думає про спасіння душі. Мефістофель упевнений, що Гретхен буде засуджена небом, та у відповідь на його слова лунає голос із неба: «Врятована!»



Історія з Маргаритою – новий іспит для Фауста, на який Мефістофель покладав великі надії. Але диявол терпить поразку. Нічого тваринного не було в коханні Фауста і Маргарити. Їхнє кохання – велике людське почуття.

### **Гуно. Опера «Фауст»**

(До уроків по вивченню трагедії Гете «Фауст»)

Перша редакція опери, що поєднувала вокальні номери і прозові діалоги мала назву «Фауст і Маргарита». Пізніше Гуно переробив оперу, дописав речитативи, створив нові сцени – молитву Валентина, «Вальпургієву ніч», наблизив структуру трагедії до музичного твору. Це була остаточна редакція, в якій опера виконується і в наші дні.

Літературною основою опери є I частина одноіменної трагедії Гете. Але за межами музичного твору є філософський зміст трагедії, її проблематика. В центрі опери – доля Маргарити. На німецькій сцені опера називалась «Маргарита». Це цілком самостійний твір, що має тільки йому властиві якості. Музика «Фауста» мелодійно багата, їй властива виразність, контрастність образів.

Втілюючи величний витвір німецького генія, Гуно не ставив за мету написати німецьку музику. Навіть знаменитий вальс має французький характер.

«Фауст» належить до числа популярних опер світового репертуару. Виконавцями основних партій були: І.Козловський, С. Лемешев – Фауст, Нежданова – Маргарита, Стравинський – Мефістофель.

Особливе місце в сценічній історії опери належить Шаляпіну. Великий артист зовсім переосмислив образ Мефістофеля. Зберігши блиск і витонченість, властиві для музики Гуно, Шаляпін наблизив свого Мефістофеля до образу, створеного Гете. Він розкрив його бездонний цинізм, презирство до людей, ненависть до всього чистого.

### **Висновки до 3-го розділу**

Трагедія Гете «Фауст» вивчається в 11-му класі. Враховуючи складність побудови твору Гете, його філософську і символічну основу, уроки за

трагедією доцільно побудувати у формі лекції вчителя, яка, крім власне його слова, буде вбирати також до себе коментоване читання з елементами бесіди, переказ окремих епізодів трагедії, бесіду з елементами диспуту, питання, що допоможуть учням глибше і повніше збагнути зміст твору Гете.

## ВИСНОВКИ

XVIII ст. увійшло в історію західноєвропейської культури під назвою Просвітництва. Просвітителі розглядали свою діяльність як боротьбу за загальні інтереси. Вони вимагали рівності для станів у правах; широкої освіти мас, звільнення науки й школи від влади церкви. Старому аскетичному і схоластичному середньовічному погляду на життя з точки зору сліпої віри в догми християнства просвітителі протиставили людський розум. Вони вважали, що єдиним критерієм в оцінці явищ природи і подій суспільного життя може бути тільки розум і досвід. У літературі та мистецтві просвітителі бачили найважливіший засіб у боротьбі за торжество своїх ідеалів і перебудову суспільства на нових «розумних» засадах, особливого значення при цьому вони надавали театральному мистецтву, як найбільш масовому і демократичному. Найхарактернішими для німецького просвітительства літературними напрямками були «Буря і навала» і так званий веймарський класицизм. «Буря і навала» не була ізольованим вузьконімецьким напрямом літератури, а варіантом загальноєвропейської літературної течії, відомої під назвою сентименталізм. Більш відокремленим від європейських просвітницьких течій був «веймарський класицизм», провідними представниками якого були Гете і Шіллер.

Споріднений з європейським просвітницьким класицизмом, який виник у період підготовки до французької буржуазної революції 1789–1794 років, «веймарський класицизм» Гете й Шіллера відзначався особливою гостротою у постановці моральних та етичних проблем.

Найбільшим твором Гете, над яким він працював близько шістдесяти років, є трагедія «Фауст». Великий письменник втілює у ній величезний історичний досвід переломної епохи, найважливішою подією якої була французька буржуазна революція. У світовій літературі «Фауст» Гете посідає

особливе місце і є найціннішою художньою пам'яткою віку Просвітництва, синтезом прогресивної західноєвропейської думки XVIII сторіччя.

Сюжет «Фауста» зацікавив Гете ще в студентські роки. Первісний план цього гігантського твору Гете склав у 1772 році і тоді ж написав окремі фрагменти, відомі під назвою «Прафауста». Цей твір значною мірою нагадує майбутнього «Фауста», але в ньому ще немає цілісної філософської концепції і позитивної просвітницької програми. До роботи над «Фаустом» Гете повертається лише у 1788 році, а в 1790 році публікує все ще незавершену першу частину твору під назвою «Фауст. Фрагмент». Третій, завершальний етап роботи над першою частиною «Фауста» припадає на 1797–1801 роки. Тільки тепер, під впливом роздумів про відгрімилу недавно у Франції революцію, посилених занять природничими науками і тісної творчої співдружності з Фрідріхом Шіллером, в Гете складається концепція «Фауста». Гете переробляє старий текст і створює ряд нових сцен, які перетворили твір на велику філософську трагедію. Першу частину «Фауста» було опубліковано в 1808 році. У 1825–1831 роках Гете створює другу частину трагедії, уперше опубліковану в 1932 році вже після смерті письменника.

Основу сюжетної канви «Фауста» Гете запозичив з народних легенд про середньовічного мага й чарівника, доктора Йоганна Фауста, який начебто продав душу дияволу та здійснював з його допомогою найнеймовірніші чудеса. Розповіді про смерть Фауста дають підстави припускати, що Фауст загинув внаслідок вибуху під час своїх чергових нічних занять алхімією. Проте церковники скористалися цим фактом для того, щоб дискредитувати свого противника і знищити його популярність у народних масах. Але народ, як і раніше, вважав Фауста великим вченим, який пішов на угоду з дияволом заради пізнання сокровенних таємниць світу.

Усе це й стало причиною появи двох протилежних тенденцій у характеристиці Фауста в легендах і пам'ятках художньої літератури.

У 1587 році у Франкфурті-на-Майні видавець і книготорговець Йоганн Шпіс опублікував так звану народну книгу про Фауста, а двома роками пізніше (у 1589 р.) один з попередників Шекспіра, відомий англійський драматург Крістофер Марло написав драму «Трагічна історія доктора Фауста».

У цих двох, майже одночасно створених, творах суперечливість трактування Фауста виявилася з особливою рельєфністю. Книжка, видана Шпісом, переслідувала мету – придушення антирелігійних і опозиційних церкви настроїв у народних масах. Матеріаліст Крістофер Марло, навпаки, ставився до Фауста з неприхованою симпатією, він надає своєму героєві благородної і привабливої суті, намагаючись показати, що Фауст загинув через високі поривання. Уперше поставлена в Лондоні 1594 року, трагедія Марло мала гучний успіх, і незабаром у багатьох країнах Європи, в тому числі й у Німеччині, з'явилися її переробки. Одну з них Гете бачив хлопчиком у рідному місті, на сцені мандрівного лялькового театру. Працюючи над «Фаустом», Гете просувався у напрямі, наміченому Марло.

Із усіх творів про Фауста найбільше визнання отримало саме велике творіння Гете, його версія «Фауста». Його герой – молода людина, що заперечує схоластичне знання, людина, яка рветься назустріч життю з його радостями та горем. У «Фаусті» Гете поставив за мету провести людину крізь різні фази розвитку: через особисте щастя – прагнення до художньої краси – спроби реформістської діяльності – працю. «Фауст» має дві частини: у I-й герой шукає себе у світі особистих пристрастей, це історія його стосунків з Маргаритою; у 2-й частині Фауст повинен пройти випробування владою, красою, дією, герой шукає себе у сфері соціальних інтересів. Перша частина «Фауста» – це трагедія вченого, який розчарувався в сучасній йому науці, і трагедія людини, яка не знайшла щастя в коханні, в сумному завершенні якого вона сама винна. У другій частині Фауст продовжує пошуки істини. Врешті-решт він знаходить сенс життя в боротьбі та праці.

Фінал твору – це апофеоз безсмертної сутності Фауста, апофеоз Людини, в якій ніщо не може знищити людяність, любов, розум.

Письменники різних країн світу неодноразово зверталися до образу Фауста і після Гете. Образ Фауста зустрічаємо й у філософській драмі К.Д.Габбе «Дон Жуан і Фауст» (1829). У цій п'єсі Фауст виступає суперником Дон Жуана в коханні до донни Анни. Як поема «Фауст» для Гете, так і роман «Доктор Фаустус» для Томаса Манна став підсумковим твором. Зло для Манна – це перш за все фашизм, а доля головного героя, композитора Адріана Леверкюна – це доля Німеччини, німецького духу й німецької культури. Угода Адріана з «посланцем пекла» – це багатозначний натяк на іншу угоду зі злом, ту, що уклала батьківщина автора з фашизмом. Центральний образ роману – образ композитора Адріана Леверкюна – сприймається як «Фауст ХХ століття і як певна антитеза Фауста Гете.

Виняткова складність у трактуванні образів головних персонажів твору – Фауста і Мефістофеля – полягає в тому, що ці герої є не тільки звичайним художнім синтезом певного типу людських характерів, а й складними постатями суто символічного плану.

Фауст водночас і людина, що їй ніщо людське не чуже, і великий мислитель та вчений, і символ усього людства, яке страждає, шукає, прагне до свободи, світла й краси. Мефістофель – не просто фантастична постать християнської міфології, а й тонкий діалектик, і тверезий практик, і класичний тип скептика. До того ж обидва ці характери взаємозумовлені й розвиваються в єдиному полі безперервної активної дії.

У складній взаємодії в «Фаусті» одночасно виступають постаті, типові для просвітницької філософської драми, герої міфологічні, казково-фантастичні, реалістичні.

Фауст передусім і над усе – мислитель і вчений, не фанатик науки, як Вагнер, а її творець, кращий її представник. Як Сократ, він усвідомлює неповноту й обмеженість своїх знань, але це усвідомлення є головною силою Фауста – стимулом до безперервного руху вперед. На відміну від Вагнера,

самовдоволеного обивателя й педанта, відірваного від життя, начотника і компілятора, Фауст – учений-гуманіст, стурбований долею людства в теперішньому й майбутньому. Фауст – своєрідний двійник самого Гете. У ньому втілені сумніви й пошуки, думи і мрії, які хвилювали Гете протягом шістдесяти років.

Мефістофель – зовсім не «чорт» у звичайному розуміння цього слова, він – носій глибокої філософської думки, втілення духу руйнування й заперечення, одна з сторін діалектики життя, яка полягає у вічному творенні й вічному руйнуванні.

Неспокій і невгамованість Фауста і песимізм та нігілізм Мефістофеля – явища різного роду. Мефістофель переконаний у неможливості пізнання кінцевих таємниць природи і сенсу людського життя, Фауст, навпаки, виходить з упевненості у нескінченних можливостях людини і віри у її майбутнє щастя. Сам Гете сприймав у єдності два головні образи своєї трагедії. Він говорив Еккерману (3 травня 1827 р.), що не тільки «непогамовані прагнення головного героя, а й знуцання та гірка іронія Мефістофеля» становлять частину його «власної сутності»

Одним з найпрекрасніших витворів Гете-реаліста є образ Маргарити, або як ласкаво називає її сам Гете – Гретхен. Маргарита зросла у простій бідній родині, одержала традиційне релігійне виховання. Вищі авторитети для Маргарити – мати, брат і парафіяльний священик. Для неї нескінченно далекий складний і піднесений внутрішній світ Фауста. Вона звикла приймати життя таким, яким воно є. Філософію кохання, втілену в образі Маргарити, Гете протиставляє людиноненависницькій філософії Мефістофелевій. І все-таки Гете не може прийняти пасивної форми кохання, характерної для Маргарита. Кохання діяльне, вольове, яке активно відкидає зло, любов до добра, яка йде поруч з ненавистю до зла, – от що повинне рухати людське життя.

Спочатку Гете бачив «Фауста» як твір для сцени, як трагедію. Про це свідчить і «Театральний вступ» (віршована присвята була написана пізніше),

і те, що у всіх прижиттєвих виданнях першої частини він сам визначав його як трагедію. Проте у повному вигляді і за формою, і за обсягом, «Фауст» не вкладається у рамки звичайної драми. Тому в світовій критиці про жанр «Фауста» існують різні думки. Його часто називають драматичною поемою в двох частинах або філософською трагедією. Насправді ж загнати «Фауст» у певну жанрову схему неможливо. Це можна не погодитися з А. Анікстом, який писав: «Взятий в цілому, «Фауст» є чимось проміжним між драмою у власному розумінні слова та епічною поемою. Разом з тим сила «Фауста» як поетичного твору особливо виявляється у ліризмі, яким просякнута багато центральних епізодів. «Фауст» майстерно поєднує елементи трьох головних родів поезії – лірики, драми й епосу» [3, с.234].

Не піддається «Фауст» і класифікації у таких загальноприйнятих категоріях як класицизм, романтизм і реалізм. «Фауст» – поетична фантазія особливого, неповторного стильового ладу, який можна визначити як художній універсалізм, бо він включає елементи, різні за своєю художньою природою. Реальний життєвий зміст піднятий Гете на велику узагальнюючу висоту. Тому художник відмовився від побутової правдоподібності, широко використовуючи легендарно-казкові мотиви, міфи та перекази, реальні людські образи і цілком життєві ситуації у поєднанні з найнеймовірнішими вигадками. Фантастика Гете споріднена з фантастикою Данте, Рабле, Сервантеса і Свіфта, бо вона глибоко реалістична у своїй основі. І разом з тим, так само як у названих письменників, не тільки фантастичні, а й цілком реальні образи є у «Фаусті» символами узагальнено-філософського характеру.

Трагедія Гете «Фауст» вивчається в 11–му класі. Враховуючи складність побудови твору Гете, його філософську і символічну основу, уроки за трагедією доцільно побудувати у формі лекції вчителя, яка, крім власне його слова, буде вбирати також до себе коментоване читання з елементами бесіди, переказ окремих епізодів трагедії, бесіду з елементами диспуту, питання, що допоможуть учням глибше і повніше збагнути зміст твору Гете.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. За ред. М. Зубрицької. Львів, 2001. 345 с.
2. Бандура О. Теорія літератури в тезах, дефініціях, таблицях: Навчальний довідник. К., 2008. 267с.
3. Басюк Ж. Боротьба добра і зла – рушійна сила розвитку світу. За трагедією Гете «Фауст», 9 кл. *Зарубіжна література*. 2014. № 46 (398). С. 9–11.
4. Бич В. Історія життєвих шукань Фауста. *Зарубіжна література*. 2014. № 46 (398). С. 4–6.
5. Бругер С.П. «Уривки єдиної великої сповіді...» Вивчення трагедії Й.В.Гете «Фауст». Конспект уроку . *Зарубіжна література*. 1998. №8. С.7.
6. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. [пер. з англ. під загальною редакцією Р. Семківа]. К., 2007. 345 с.
7. Волошина Н. Й. Наукові основи методики літератури: Посібник / Н. Й. Волошина, О. М. Бандура, О. А. Гальонка та ін. К., 2002. 156 с.
8. Галич О. А. Теорія літератури: підручник для студ. філол. спец. вищ. навч. закладів / О. А. Галич, В. М. Назарець, Є. М. Васильєв. 4–те вид., стереотип. К., 2008. 453 с.
9. Гречанюк С. Вічні книги. К., 1991. 342с.
10. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХХ ст. : навчальний посібник. К., 2011. 378 с.
11. Дичківська І. Інноваційні педагогічні технології. К., 2004. 378 с.
12. Журавська І. Іван Франко і зарубіжні літератури. Київ , 2011. 383 с.
13. Зарубіжна література ХІХ століття: посібник /за ред. О. М. Ніколенко, В. І. Мацапури]. К., 1999. 423 с.
14. Зарубіжна література ХХ століття: Посібник / за ред. О. М. Ніколенко, Т. М. Конєвої]. К., 1998. 405 с.
15. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен.

Львів, 2004. 248 с.

16. Ісаєва О. О. Вивчення літератури в цифрову епоху: про реалії сьогодення і перспективи в майбутньому. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 1 (415). С. 9–11.

17. Ісаєва О. О. Теорія і технологія розвитку читацької діяльності старшокласників у процесі вивчення зарубіжної літератури : монографія. К., 2003. 342 с.

18. Ісаєва О. О. Формування сучасного читача засобами медіаосвіти. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2013. № 2. С. 19–21.

19. Ісаєва О. О. Організація та розвиток читацької діяльності школярів при вивченні зарубіжної літератури: Посібник для вчителя. К., 2000. 169 с.

20. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.:навчальний посібник /В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. К., 2010. 189 с.

21. Клименко Ж. В. Шкільний курс «Зарубіжна література» як чинник формування української національної ідентичності учнів. *Всесвітня література в школах України*. 2016. № 7/8. С. 3–11.

22. Клименко Ж. В. Теорія і технологія вивчення перекладних художніх творів у старших класах загальноосвітньої школи. К., 2006. 46 с.

23. Ковбасенко Ю. І. Вивчення біографічних відомостей про письменника як методична проблема. *Постметодика*. Полтава. 2006. № 6 (70). С. 9–11.

24. Ковбасенко Ю. І. Використання тестових технологій у процесі вивчення української та зарубіжної літератури в загальноосвітніх навчальних закладах. *Зарубіжна література в навчальних закладах*. 2008. № 2. С. 8–14.

25. Ковбасенко Ю. І. Літературний канон і курикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях (ч. I – світовий досвід). *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 26. С. 9–11.

26. Кочур Г. Сонячний геній. Гете Й.В. Твори. К.,1989. 456 с.

27. Куцевол О. М. Методика викладання української літератури

(креативно–інноваційна стратегія). К., 2019. 67 с.

28. Лексикон загального та порівняльного літературознавства /за ред. А. Волкова. Чернівці, 2011. 124 с.

29. Літературознавча енциклопедія: у 2–х томах /автор-укладач Ю. І. Ковалів. К., 2007. 467 с.

30. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. К., 1997. 387 с.

31. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм. К., 2009. 165 с.

32. Мацевко-Бекерська Л. В. Методика викладання світової літератури: Навчально– методичний посібник. Львів, 2011. 57 с.

33. Маркіна Л. Пізнати світ: методичні нотатки до першої частини «Фауста» Гете. Вікно в світ. 2009. №3. С.34–39.

34. Маркіна Л.О. Помилка чорнокнижника. Й.В.Гете «Фауст». Зарубіжна література. 1996. №9. С.34–39.

35. Мухін В. Мефістофель: відшукай в собі дух заперечення (Гете «Фауст»). Всесвітня література. 1999. №8. С.39–49.

36. Нямцу А. Легендарні образи в літературі. Чернівці : Рута, 2002. 175 с.

37. Мірошніченко Л. Ф. Методика викладання світової літератури в середніх навчальних закладах: підручник. К., 2010. 67 с.

38. Мірошніченко Л. Ф. Зарубіжна література. Позакласні заходи. 9–11 кл. : Посібник для вчителя. Харків, 2014. 89 с.

39. Мойсеїв І. Зарубіжна література в людинотворчому вимірі. К. 2003. 67 с.

40. Моклиця М. Основи літературознавства: посібник для студентів. Тернопіль, 2002. 187 с.

41. Наливайко Д. С. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». *Слово і час*. 1997. № 11–12.

42. Наукові основи методики літератури /за ред. Н. Волошиної. К., 2002. 248 с.

43. Ніколенко О. М. Компетентнісний підхід до викладання

зарубіжної літератури. *Зарубіжна література*. 2016. № 6. С. 4 – 9.

44. Ніколенко О. М. Художність в оцінці творів мистецтва. *Всесвітня література в сучасній школі*. 2014. № 3. С. 9–10.

45. Ніколенко О. М., Куцевол О. М. Сучасний урок зарубіжної літератури: посібник. 5–11 класи. К., 2003. 67 с.

46. Ніколенко О. М., Мацапура В. І. Літературні епохи, напрями, течії. К., 2004. 98 с.

47. Оліфіренко С. М. Мандрівка Інтернет-сторінками зарубіжної літератури: Посібник для вчителів і учнів 8–11 класів. К., 2007. 121 с.

48. Павличко С. Д. Зарубіжна література: дослідження та критичні статті. К., 2001. 243 с.

49. Пасічник Є. Методика викладання української літератури в середніх навчальних закладах. К., 2000. 234 с.

50. Пометун О. І. Сучасний урок. Інтерактивні технології навчання: науково-методичний посібник. К., 2004.

51. Писаренко Ю. Й.В. Гете . Всесвітня література. 1999. №8. С.65–70.

52. Ривкіс Я. Іван Франко і німецька література. *Наукові записки Житомирського педагогічного інституту*. 2009. Т. 4. С. 113–129.

53. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. Мюнхен, 1994. 226 с.

54. Ситченко А. Л. Навчально-технологічна концепція літературного аналізу : монографія. К., 2004. 98 с.

55. Таранік-Ткачук К. В. Стилістичний аналіз художнього твору на уроках зарубіжної літератури. К., 2008. 124 с.

56. Тарасова Н. Образ Фауста у світовій літературі. *Всесвітня література та культура*. 2000. №2. С.39–49.

57. Франко І. Перша передмова до перекладу «Фауста» Гете. Зібрання творів у 50-ти т. К.,1980. Т.26.

58. Франко І. Твори : в 20 т. Київ : Держлітвидав, 1955. Т. 16 : Літературно-критичні статті. 467 с.

59. Франко І. Твори : в 50 т. Київ, 1978. Т. 13 : Поетичні переклади та перспективи. 664 с.
60. Хоменко Н.В. Художня трансформація легенди про Фауста в трагедії Й.-В. Гете. *Зарубіжна література*. 1999. №6. С.59–63.
61. Шахова К. Світова слава. *Зарубіжна література*. 1999. № 20–23 (134–135). С. 1–2.
62. Шалагінов Б. Б. Образи хтонізму в «Фаусті–2» Гете. *Нова філологія*. №3 (14). Запоріжжя, 2002. С.144–154.
63. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: людина між богом і дияволом. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. Київ, 2000. № 12. С. 45–46.
64. Шалагінов Б. Б. Філософсько-евристичні імпульси у ранній творчості Й.В.Гете. Магістеріум НаУКМА: Вип. 2: *Літературознавчі студії*. Київ, 1999. С. 103–109.
65. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й.В.Гете як утопія. Магістеріум НаУКМА: Вип.4: *Літературознавчі студії*.: Київ: Стилос, 2000. С. 64–72.
66. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете як ораторія. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. Київ, 2003. № 1. С. 45–47.
67. Шалагінов Б. Б. Зрозуміти мову, читаючи поезію: Аналіз уривку з «Фауста» Й. В. Гете. *Іноземні мови в навчальних закладах*. 2013. № 1. С. 35–37.
68. Шалагінов Б. Б. Загальна характеристика доби Просвітництва. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. *Зарубіжна література: Західна Європа від античності до початку ХІХ ст.: Підручник для 9 кл. середн. шк.* Київ: Вежа, 1995; 1998. С. 146–204.
69. Шалагінов Б. Б. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. *Зарубіжна література: Від античності до першої половини ХІХ століття: Підручник для 9 кл. загальноосвітн. навч. закладів*. Київ: Вежа, 2002. С. 113–145.
70. Шалагінов Б. Б. Й. В. Гете. Ф. Шиллер. *Зарубіжна література: Від*

античності до першої половини XIX століття: Хрестоматія для 9 кл. загальноосвітн. навч. закладів. Київ: Вежа, 2011. С. 176–244 .

71. Шалагінов Б.Б. «Фауст» Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі XIII–XIX століть. К.: Вежа, 2012. 280 с.

72. Шалагінов Б.Б. Естетика Й.В. Гете: Дослідження. К.: Вежа, 2002. 152 с. 73. Шалагінов Б. Філософсько-евристичні імпульси у ранній творчості Гете. Зарубіжна література. 1999. № 40 (152). С. 4–5.

74. Шалагінов Б. Б. Шлях Гете. Життя, філософія, творчість: Посібник для вчителя. Харків, 2003. 158 с.

75. Штейнбук Ф. М. Методика викладання зарубіжної літератури в школі: Навчальний посібник. К., 2007. 167 с.

