

МІФОЛОГІЯ – ФОЛЬКЛОР – ЛІТЕРАТУРА

Б.Б. Шалагінов

Національний університет "Києво-Могилянська академія"

ДО ПРОБЛЕМИ МІФОЛОГІЧНОЇ ТИПОЛОГІЇ ОБРАЗУ ФАУСТА
("ФАУСТ" Й.В.ГЬОТЕ)

Типологія образів-персонажів у "Фаусті" залишається досить складною проблемою. Не претендуючи вичерпати її до кінця, спробуємо намітити можливі шляхи її розв'язання з урахуванням *міфологічного* аспекту твору. Незрідка і досі евристичний шлях шукають не в складному самому по собі міфологічному матеріалі, а в більш "піддатливому" соціально-психологічному підході, притаманному, зокрема, аналізу реалістичної літератури. Так, Г.Шнайдер [10] вважає, що юний герой у "Фаусті I" "тільки випадково носить ім'я Фауста", він – просто Гайнріх, індивідуальні риси якого Гьоте взяв із своєї сучасності; або ж відзначають, що Мефістофель робить те, що взагалі доступно людині в житті, що відбувається щодня на його поверхні [3, с. 160].

І.Ф.Волков аргументовано зауважує на це, позаяк "конкретно-історична правдивість належить лише до верхнього шару художнього змісту", то неповторність художньої типології ми розкриємо тоді, коли з'ясуємо, як автор представив у творі "сутнісні сили життя". Не втратили значення його міркування, що у "Фаусті" автор "прагнув осягти *найглибшу* сутність життя, *першопричину* всього конкретно існуючого, ту внутрішню силу, що приводить у рух життя на його поверхні" [3, с. 161].

Подібна позиція А.О.Федорова, на думку якого Гьоте шукав сутнісні сили життя і людини зокрема "в системі *цілого*, в долі *всього* людства, у *загальній* картині світу і його еволюції" [6, с.31]. Поет, на його думку, розумів "рухливість і певну неоднозначність світу, здатність явищ до змін"; для нього характерне "олюднення, осяйність світлом людського чуда пересічних, імпульсивних, природних якостей людини"; він розкривав "безкінечність можливого і конкретність зображуваного" в характері, який представлений не як "споглядальний медіум", а як "концентрація надзвичайної життєвої енергії" [6, с. 36-37].

Серед новітніх дослідників також поширена продуктивна думка, що уявлення про особистість Гьоте черпав в *органічній природі людини*, в якій прихований певний ритм, притаманний природі в цілому [2, с. 81].

Ці міркування враховують специфіку художнього мислення Гьоте в "Фаусті". Не порушуючи конкретно питання про *міфологічне* мислення, вони разом з тим підводять до можливості розглянути типологію

персонажу саме в цій площині. Про міфологічні риси свідчить поєднання "узагальнюючого" погляду поета з "олюдненням" (діалектика цілого і особливого), наснаженість людського "конкретно-історичною правдивістю" (діалектика особливого і одиничного), концентрація життєвості в окремому індивіді ("спеціалізація"), відображення в людському "ритміві природи".

Доктор Фауст з середньовічної легенди мав особливий міфологічний статус. Він символізував одну з магістральних ліній духовного розвитку середньовічного суспільства: потяг до забороненого як до втіленої можливості духовного розкріпачення. В такому значенні його можна вважати повторенням на іншому рівні стародавнього міфу про культурного героя, що діставав заборонену річ (вогонь) і цим самим символізував звільнення від панівного порядку й перехід до нового. Драматичне напруження міфу зумовлювалося зіткненням двох *рівнозначних* необхідностей: збереження існуючого порядку як запоруки стабільності світу і суспільства, та необхідності пізнання нових сторін реальності як необхідної передумови для поступу. Не випадково викрадача вогню Прометея розуміли не лише як зухвалого порушника табу, але рівночасно як творця людини (цебто її *культурної сутності*).

Отже, відкриття нового порядку розглядали як порушення *табу* і тому трактували як зв'язок із забороненим світом, цариною диявола. Внутрішній драматизм міфу про Фауста та Мефістофеля, що відбивав час пізнього Середньовіччя, виникав також через певну диспропорцію сюжетного матеріалу: якщо в старших "фаустианських" сюжетах акцент робили на заслуженій карі відступника, то по мірі наближення до Нового часу дедалі зростала кількість авантюрно-чаклунських епізодів характеру, а з покаранням героя автори вже неначе й не поспішали.

Ці риси раннього середньовічного міфу більше відчужаються у "Фаусті I", де доктор Фауст демонструє зневагу до закостенілих наукових догм Середньовіччя та аскетичних норм життя. Він шукає істину в *реальному* житті, а провідною зорею для нього служить любляче серце. За умов 2-ої пол. XVIII ст. такий протест звучав не абстрактно. Варто згадати, по-перше, ще досить авторитетну в Німеччині стару теорію афектів, що розглядала почуття не інакше, як "примари розуму"; в галузі театру на неї спиралися класицисти (Готшед), так що штюрмерський заколот на захист "культу почуття" та по-русоїстськи сприйнятої геніальності мав далеко не безпредметний характер.

По-друге, не все залишалось безмарним на царині релігії. Адже, лише починаючи з сер. XVIII ст., у німецьких князівствах перестають переслідувати відьом, а останній судовий процес проти відьми в Баварії було зупинено в 1775 р. [8, с. 72], – після того, як штюрмерський "Фауст" був в основних рисах уже створений. Гьоте розумів всю дражливість сюжету і тому зволікав з обнародуванням свого "Фауста". В Іспанії, Швейцарії та Польщі відьомські процеси тривали аж до кін. XVIII ст. Адже

на той час міфологічний тандем Фауста–Мефістофеля виглядав з позиції церкви досить викличним.

Ґьоте безпосередньо відчував атмосферу Середньовіччя, в яку занурив героя-бунтівника, і не нехтував небезпекою з боку церкви. Низка опосередкованих ознак свідчить про це. Його першим наміром ототожнення Цісаря (1, 4 дії) з Максиміліаном I. У 4-й дії від Цісаря не сховалося чаклунство, за допомогою якого було здобуто перемогу, і, порадившись з Архієпископом, він наказує побудувати храм “во славу Господу, мені на розгрішення”. Відомо, що Максиміліан I гаряче підтримав вибір папою інквізиторів Шпренґера і Інститориса для написання спрямованої проти “чаклунства” горезвісної книжки “Молот відьом”.

Проте вже на середину 1800-х рр. (час закінчення роботи над “Фаустом I”) історична ситуація в Європі багато в чому змінилася; “інфернальна” тема перестала бути прерогативою церкви та інквізиції і стала справою вчених-філологів, філософів та поетів. Про це, зокрема, свідчить діяльність “гайдельберзьких” романтиків. Ось чому розкутішою робиться “відьомська міфологія” в Ґьоте (“Кухня відьом”, “Вальпуржина ніч”). Це дозволило поєднати північний “інфернальний” демонізм з грецьким хтонізмом. Мефістофель у 1-ій частині “Фауста” відрізняється від 2-ої частини як зловісний інфернальний символ від захопленого життям хтоніка. Хтонічний міф відіграв заграва рисочками комізму, неначе у відповідності з думкою Ф. Шлегеля про органічну єдність гри і серйозного в міфі, про зв’язок міфу з іронією [7, с. 402]. Зміни торкнулися самої суті міфологічної концепції цілого.

Міфологема Фауста-бунтівника збереглася, але у “Фаусті II” вона поступилася першим планом новій міфологемі. Міфологічна зв’язка Фауст–Мефістофель у 2-ій частині вже значно ослабла і втратила значення для розвитку сюжету в цілому. Так Фауст постає як втілений міф про повернення людини до мисленої повноти буття, чий образ німецькі мислителі бачили в Греції класичної доби. Отже, міф заперечення поступився місцем міфові ствердження.

В естетичних спостереженнях Г. Ф. В. Геґеля, цього уважного читача Ґьоте, ми знаходимо ряд суджень, котрі він міг вивести з поетичної практики “Фауста”, і які дають певне розуміння особливостей міфологічної концепції твору. Геґель не зосереджує спеціальної уваги на міфі, але він наближаються до цього питання у своїх міркуваннях про елос. Впадає в око, що тут опрацьовано увесь матеріал, починаючи від Вінкельмана, Лессінґа, Шіллера та Ґьоте аж до Г.Ф.Крайцера, Ф.Шлегеля і навіть Шеллінґа. Філософ не обмежується обговоренням епічного стилю, він зачіпає проблему типології епічного героя як втілення мисленої повноти особистості. Ми скористаємось формулюванням Геґеля, щоб пояснити міфологічну концепцію Фауста.

За словами Ґюте, драма "нової людини" полягає в тому, що "розпалися на частини почуття і споглядання", "з'явилася ця, навряд чи виліковна, тріщина у здоровому людському духові" [5, с. 160-161]; людина "при будь-якому спогляданні рветься до безкінечного, щоб зрештою – і то якщо їй пощастить – знову повернутися до початкової точки" [5, с. 160]. Саме такий індивід, зауважує Геґель, робиться художнім персонажем і постає сам як "щось супутнє" навколишньому життю суспільства, а його вчинки – багато в чому "як окремих випадок" щодо прийнятих норм права і моралі; так що весь художній інтерес зосереджено навколо колізії *належного* буття, з одного боку, і реальності *одиночного, випадкового, з іншого* [4, т. XII, с. 186-187].

Ґюте і Геґель відобразили художню парадигму просвітницької літератури XVIII ст.: реальне (емпіричне) буття людини поціновується з позиції "просвітницького розуму", що лише сам репрезентує "належне буття". Така література, на думку обох мислителів, зафіксувала розкол реального людського буття на "належне" і "неналежне".

Інша справа класична Греція. Епічні герої, за словами Геґеля, несуть таку "субстанційну повноту в собі", а їхні вчинки мають такий характер, що це дозволяє розглядати їх як "утілення певного загального начала", а не просто випадковості; колізія відповідності до закону повністю знімається, бо "даний вчинок, даний випадок" розуміють як вияв цього закону, і отже він "буде втілений ними як закон" [4, т. XII, с. 187]. В епічних героях античності "те *загальне*, що пронизує собою все духовне життя, безпосередньо наявне також і в *самостійних* індивідах" [4, т. XII, с. 185].

Слова Геґеля про епічного персонажа в головних рисах збігаються з твердженням Шеллінґа про *міф* як про єдність *абсолютного і особливого*; вони також відповідають Ґютеанському розумінню особистості в античному сенсі, "коли здорова людська натура людини діє як єдине ціле, коли людина почуває себе у світі як <...> в єдиному цілому"; в давнину люди "без ніяких обмежень відчували найбільшу і неповторну насолоду в чудесних обіймах цього прекрасного світу"; "для них мало вагу лише те, що дійсно відбувається", а для нас уже "набуває певного значення тільки те, що ми думаємо або почуваємо" [5, с. 160-161].

Ґютівський Фауст являє собою в гранично узагальненій формі "дух людини"; він, якщо продовжити слова Геґеля про епічного героя, – "людина (*humanus*), що розвивається і постає з темних глибин свідомості" [4, т. XIV, с. 248]. Фауст дійсно проходить містеріальний шлях внутрішнього самопіднесення, при цьому він діє як родова величина (*humanus*), як втілення людської духовності, якій *першопочатково* притаманна *активність*, *неспокій*. Таке розуміння родової сутності людини відображало ідеалістичну філософську парадигму на межі XVIII-XIX ст. Фауста можна поставити поруч з епічними героями, які, за словами Геґеля, "є цільними особистостями" і "блискуче зосереджують у

собі те, що в інших випадках знаходиться в розрізненому вигляді" [4, т. XIV, с. 252]; "вони самі по собі являють повноту рис <...> у них можна простежити розвиток всіх сторін душі взагалі" [4, т. XIV, с. 250].

Цільність тут розглядається не як психологічна риса (Фаустові здебільшого притаманна саме психологічна роздвоєність), а як риса художньої *типології* характеру. Вона постає у вигляді граничної концентрації в одному індивіді різноманітних рис людської природи. Фаусту *самому* суджено пережити розчарування сутнім, спустошливий зв'язок з потойбічним і інфернальним, віру в оманливі ідеали, смертельний ризик скепсису, потрясіння любовних зустрічей, індивідуалістичні і альтруїстичні поривання, приниженість придворного сервілізму, захоплення реальною діяльністю.

Цільність, про яку пише Геґель, протистоїть однобічності, фрагментарності людської особистості. Фауст задуманий автором як втілення мисленої цільності і повноти людської долі. Це відрізняє його від інших літературних персонажів XVIII ст. (зокрема і від Вільгельма Майстера), що є лише "окремими" сторонами людської природи. На думку Геґеля, наділені такою цільністю, епічні герої "залишаються значними, вільними, прекрасними з людської точки зору", незважаючи на свої окремі помилки і недоліки [4, т. XIV, с. 252]; адже йдеться про героя, що репрезентує *людську природу як таку*. Герой не підкорюється закону як чомусь даному ззовні, а сам своїми вчинками виражає закон.

У такому зображенні Фауст близький героям грецької трагедії, які не є об'єктами випадкових обставин навколо себе, але переживають усю мислиму повноту людської долі в зіткненні з обставинами, що також виражають всю мислиму повноту "субстанційного" буття. Тому, зауважує Геґель, "доля панує в епосі, а не в драмі <...> Для епосу доля з'являється ззовні <...> Що відбувається, тому й належить бути" [4, т. XIV, с. 254].

З цільністю героя пов'язані події його життя. Але й тут вони гранично символізовані, бо те, що чинно для індивіда, зберігає чинність і для подій. Так, "в одиничному поверненні Одиссея на батьківщину відображується повернення всіх греків з Трої, лише з тією різницею, що саме в тому, що суджено було йому пережити, повнота його страждань, життєвих поглядів і рис, притаманних цьому змістові, знаходить тут *вичерпну розповідь*" [4, т. XIV, с. 252]. Так і Фаустові суджено було пережити події, яких вистачило б на багато людських доль. Не випадково поет дарує йому другу молодість, а наприкінці твору герой "старий, аж древній" ("*im höchsten Alter*").

"Вичерпна розповідь" у "Фаусті" не означає *надмірності* (як про це свідчить барокова насиченість подіями в "Симпліссімумсі" Г.Я.К.Гріммельсгаузена). Принцип у тому, що "епос мусить зображати не дію в якості дії, а подію". Геґель пояснює відмінність між *дією* і *подією* як різницю між тим, що постає як одиничне, випадкове, і – як сутнісне,

“внутрішньо необхідне”. Показуючи, як “протікає дія”, поет має надавати певні права і “зовнішнім обставинам, і явищам природи та іншим випадковостям”, у “дії все зводиться до внутрішніх рис характеру”, тобто до тих сторін особистості, які не зумовлені зовнішньою (вищою) необхідністю. На противагу їй, “подія закорінена в загальній передумові”; в події “об’єктивність розкривається <...> в сенсі внутрішньо необхідного і субстанційного”. У міфі чи в героїчному епосі все, що відбувається з героєм, одержує статус події, бо постає не як випадкове і окреме, а як таке, що відображує сутність героя і субстанційно поєднано з ним [4, т. XIV, с. 247].

У “Фаусті” події відображують “загальну передумову”, що виражається в бажанні автора розкрити невтомне прагнення Фауста до мети, яка могла б внутрішньо його задовольнити, і постійне ускладнення завдань, що постають перед героєм (“потенціювання”). Це рухливе прагнення до мети не так походить від характеру героя, як продиктоване “загальною передумовою”, визначальною парадигмальною настановою автора, що полягає в розумінні внутрішнього, духовного руху як єдиної форми самовиявлення Я і водночас як вищого етичного обов’язку. В плані цієї філософсько-етичної парадигми, що розроблена зусиллями ідеалістичної філософії на межі XVIII-XIX ст., поет і осмислив образ Фауста, який завдяки цьому набув рис міфологічного образу.

Гьотів “Фауст” – це не міфологічна притча і не повчальний *exemplum*, тож парадигмальна настанова (“загальна передумова”), яка височить на задньому плані, не мусила тяжіти над різноманітністю живого життя, що знайшло тут своє відображене. Як було встановлено Шеллінгом, абсолютне виражає себе через особливе, яке, у свою чергу, постає в одиничному. Гегель ту саму думку виражає так: “Мета епічного дійства мусить бути індивідуально живою і конкретною, хоча закорінена в загальній передумові” [4, т. XIV, с. 247]. Гьоте поетично точно збалансував у “Фаусті” три первні: смислову “загальну передумову”, символічний план образів і вчинків, їх життєву повноту, барвистість і насиченість. Останній складник (“одиничне”, за Шеллінгом) постає як естетична *гра* і розширює міфологічний план до міфопоетичного. Надто яскраво це репрезентовано у “Фаусті II”. Адже, по суті, Гомерів епос дає нам зразок міфологічного мислення шляхом насичення міфологічних образів життєвими реаліями і психологізмом. Міфологічним образам у Гомера і у грецьких трагіків уже не властиві притаманні “чистим” міфам “однолінійність” і суворота (подекуди й суха) функціональність. У Гьоте, як у Гомера і Еврипіда, бурхлива життєва стихія захльостує символізм цілого, але водночас і знаходить у ньому своє опертя як у смисловій субстанційності, без якої вся вона втрачала б сенс і існувала б хіба лише на правах поверхового натуралізму.

Розглядаючи співвідношення характеру і вчинків епічного (міфологічного) героя, Гегель виводить останні не з характеру (як це

було б логічно щодо літератури пізнішого часу, скажімо, середини XIX ст.), а з "єдиної мети" епосу, тому він пише, що подія до індивіда "приєднується" (автором) [4, т. XIV, с. 249]. Адже міфологічний (епічний) герой не має цілком індивідуальної мети, бо не може ставити її сам по собі. Він сам з усіма своїми вчинками начебто виражає "необхідний і субстанційний" (первень), яке *вище від нього самого*. Це і є "призначення", "функція", "спеціалізація" (Шеллінг) міфологічного героя. Як пояснює Геґель, гнів Ахілла в "Іліаді" "не є з самого початку метою героя", але сам герой постає як оречовлений образ руйнівної сили гніву [4, т. XIV, с. 253]. Так і всі перипетії долі Одиссея "не виникли з його дій <...> але виникають <...> здебільшого без власної волі героя" [4, т. XIV, с. 252]. "Невідкладна турбота героя про реалізацію єдиної мети в епосі відпадає"; тут головне "те, що з ним трапляється при цій події, а не виняткова діяльність заради мети" [4, т. XIV, с. 253].

Отже, міфологічний герой має не мету, а *призначення*, підкоряючись якому він і виражає власне існування в міфі. Це саме стосується і міфологічних божеств і демонів. За словами Г.А.Корфа, Фауст у Ґюте втілює "дух шукань"; це і є "загальна передумова" образу, вона визначає його як "внутрішньо необхідне і субстанційне (начало)" [4, т. XIV, с. 247]. Не випадково Корф стверджує, що твір Ґюте взагалі не може закінчитися внутрішнім примиренням героя: це зруйнувало б "загальну передумову" образу як міфологічного [9, с. 376].

Можна також зробити висновок, що твір Ґюте належить до епічного роду. Це поема, *міфологічна* щодо типології образів і подій і *драматична* щодо форми (Сучасна наука схильна відносити "Фауста" Гете до жанру драматичної поеми [1, с. 133-139]). Суттєвими тут є не лише видові ознаки (притаманна епічним жанрам насиченість, різноманітність і докладність, що створюють ефект "уповільнення дії"), а та його родова риса, що полягає в наявності *фатуму*: "доля визначає, що має відбутися і що відбувається, і наскільки самі індивіди пластичні <...> Цей фатум є найвищою справедливістю; він трагічний в епічному сенсі, коли людина очевидно підлягає суду за свої справи, і трагічна Немесіда полягає в тому, що велика справа виявляється не під силу людині" [4, т. XIV, с. 254].

Ця думка Геґеля відчувається у висновках Корфа про "Фауст", згідно яким людське прагнення, що орієнтоване на дієвість, не може бути задоволене саме в дійсності. Основу фаустіанської світової скорботи (*Weltschmerz*) неможливо усунути засобами самого життя [9, с. 378]. Відтак стан постійного незадоволення Фауста, але в цьому ж самому полягає і причина постійного програву Мефістофеля. Доля виявляється тут дійсно "найвищою справедливістю", бо вона рівночинна і для людини, і для природи з усім живим у ній, і для Фауста, і для Мефістофеля. Терзаючи людину вічним незадоволенням сутнім, вона водночас не дає злим силам підкорити людину. Так розуміли долю греки,

в яких вона вивищувалася навіть над богами. Та на відміну від людей боги знали долю. Так і Господь у "Пролозі на небі" знає про Фауста: "В душі, що прагне потемки добра, // Є правого шляху свідомість" – "Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange // Ist sich des rechten Weges wohl bewusst".

Разом з тим, Гьоте дав своєму творові підназву "Eine Tragödie", і цим підкреслив зв'язок з античною концепцією міфу, в основі якого – безмежна влада фатуму як "найвищої справедливості". Ця підназва вказує також і на важливий складник композиції, яким Гьоте надзвичайно дорожив, – *катарсис*, просвітлення, яким закінчується твір.

1. Аникст А. А. Гете и Фауст: от замысла к свершению. – М., 1983.
2. Бент М. И. Концепция личности в «Фаусте» Гете и драматургии Г. фон Клейста. // Гетевские чтения –1984. / Под ред. А. А. Аникста и С. В. Тураева. – М., 1986.
3. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. – М., 1970.
4. Гегель Г. Ф. Сочинения. М., 1938.
5. Гете Й. В. Собр. соч.: В 10 т. – Т. X. – М., 1980.
6. Фёдоров А. А. Зарубежная литература XIX-XX вв. Эстетика и художественное творчество. – М., 1989.
7. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. – Т. I. – М., 1983.
8. Шпренгер Я., Инститорис Г. Молот ведьм. – М., 1990.
9. Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. / Unveränderter Nachdruck der 4., durchges. Auflage. – Bd. 2. – Leipzig, 1958.
10. Schneider H. Urfaust. – Tübingen, 1949.

Summary

The image of Faust of the folk legend is considered in the article as a mythological and ambivalently-contractitional: he is a transgressor of tabu and cultural hero. Faust from Goethe's poem is exposed as a mythological hero according to the typology of epic hero, developed by G.W.F.Hegel in his "Aesthetics". Faust by Goethe is an embodiment of myth about returning to the organical plenitude of life.

Стаття надійшла до редколегії 1.07.2002.