

## ПРОБЛЕМА БЛАГОЧЕСТЯ В МАГІЧНИХ П'ЄСАХ ПІЗЬНОГО АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ: «ТРАГІЧНА ІСТОРІЯ ДОКТОРА ФАУСТА» КРІСТОФЕРА МАРЛО VERSUS «БУРЯ» ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

*У статті розглядається проблема християнського благочестя у відношенні до феномену ренесансної магії, відомої як Герметизм, у пізньоренесансних англійських п'єсах «Трагічна історія доктора Фауста» Крістофера Марло і «Буря» Вільяма Шекспіра та вплив цієї проблематики на реалізацію «магічної історії».*

**Ключові слова:** Шекспір, Марло, Ренесанс, Герметизм, магія, благочестя, магічна історія, Просперо, Фауст.

*В статье рассматривается проблема христианского благочестия в отношении феномена ренессансной магии, известной как Герметизм, в позднеренессансных английских пьесах «Трагическая история доктора Фауста» Кристофера Марло и «Буря» Уильяма Шекспира и влияние этой проблематики на реализацию «магической истории».*

**Ключевые слова:** Шекспир, Марло, Ренессанс, Герметизм, магия, благочестие, магическая история, Просперо, Фауст.

*In the article the author analyses the problem of Christian piety in relation to phenomenon of Renaissance magic, known as Hermeticism, in the late Renaissance plays The Tragical History of Doctor Faustus by Christopher Marlowe and The Tempest by William Shakespeare and influence of this problematics on the realization of «magical story».*

**Key words:** Shakespeare, Marlow, Renaissance, Hermeticism, magic, piety, magical story, Prospero, Faust.

У збірці статей під загальною назвою «*Окультизм та сучасний світ*» [4], присвяченій черговому сплеску цікавості до окультизму та езотеризму в другій половині ХХ сторіччя, Мірча Еліаде доводить, що окультизм та магія ніколи не зникли з європейської культури, а лише відступали в тінь на певні проміжки часу. В період загальної зміни картини світу, такі як епоха Ренесансу, межа ХІХ-ХХ сторіч та друга половина ХХ сторіччя, з різних причин, це маргінальне до того явище, знову виходить на авансцену культурних процесів. І це негайно знаходить відображення в літературі.

Саме в період пізнього Ренесансу, а точніше з 1580-х до 1620-х у Великій Британії з'являється низка драматичних творів, тематика яких пов'язана з окультистними науками та магією, а протагоністом у них виступає маг. За свідченням американського літературознавця Джона Мебейна [13], ця тенденція є продовженням не тільки вже існуючих літературних та драматургічних традицій, але й відображенням специфічного ренесансного умонастрою, що був просякнутий пошуками нового знання, яке б давало інше, порівняно із Середньовіччям, розуміння світобудови [13, с. 6]. Згідно з концепціями іншого дослід-

ника культури Ренесансу Френка Борчардта [5] та класика історії західного езотеризму Френсіс Йейтс [3; 15], найважливіше місце у структурі цього знання займали окультистні науки та їх практичне застосування – магія, і саме маг був ідеалом «ренесансної людини». У своєму класичному творі «*Окультистна філософія в Єлизаветинську епоху*» [15] Френсіс Йейтс наводить п'єси, про які йтиметься в цій статті, а саме: «*Трагічна історія Доктора Фауста*» (1588-1589) Крістофера Марло та «*Буря*» (1610-1611) Вільяма Шекспіра в ролі прикладів, що доводять слушність її теорій щодо місця магії в ренесансній культурі. Існує потужна традиція найрізноманітніших інтерпретацій цих п'єс, що звертається й до їх магічної складової, однак в цій розвідці нам хотілося б окреслити особливості проблематики магічної історії, що розгортається в суто європейській християнській культурній ситуації, та специфіку її конкретної реалізації у вищезгаданих п'єсах.

Саме в драматургії ренесансна література Великої Британії досягла найвищих вершин, і саме в лоні драматичної традиції формуються дві магічні історії, які з часом отримують статус архетипних щодо європейської літератури, а саме: історія про благочестивого

мага Просперо та про проклятого некроманта Фауста. Оскільки будь яка «магічна історія» пов'язана з більш давньою міфо-поетичною традицією, на рівні структурної організації її можливо визначити як «міф про ініціацію», основною рушійною силою розгортання сюжету якого є магія. Саме завдяки її присутності, незалежно від ставлення до неї самих дійових осіб, відбуваються певні події та внутрішні перетворення героїв (неважливо, позитивного чи негативного характеру). Протагоністом цих історій або одним із ключових персонажів виступає маг (або псевдо-маг, але структурно він виконує ту саму роль, що й справжні маги), який за допомогою свого мистецтва створює (або вважає, що створює) певні умови для трансформації інших персонажів і власного морального перетворення. Ці трансформації забезпечуються проходженням через певні випробування, які можливо розглядати як своєрідний ритуал ініціації, успішне виконання або провал якого програмує фінальний результат. Позитивний чи негативний характер цих трансформацій на структурному рівні не відіграє важливої ролі, хоча на ідеологічному рівні має вирішальне значення, і саме про ідеологічну специфіку ренесансної «магічної історії» піде мова в даному дослідженні. Ця специфіка генетично пов'язана з тим образом та структурою європейської магії, що формується в Західній Європі (насамперед в Італії та Німеччині, тому не випадково протагоністами досліджуваних творів виступають італієць та німець) саме в епоху Ренесансу [9].

Характеризуючи стан літератури доби Ренесансу у своєму дослідженні в *«Англійська література шістнадцятого сторіччя, виключаючи драму»* (1954) [10], британський літературознавець Клайв С. Льюїс відмічає, що, на відміну від середньовічних магічних історій, які просякнуті казковою / чарівною магією («*faerie*»), магія епохи Ренесансу вирізняється принципово іншим підходом: «Середньовічний автор, здається, пише для публіки, для якої магія, як і подорожі лицарів, – це обов'язкова приналежність романсу, автор же Єлизаветинських часів пише для публіки, яка вірить, що магія може відбуватися просто на сусідній вулиці» [10, с. 8]. Далі автор продовжує: «Шекспірів глядач вірив (а ті, що кажуть, що Шекспір не вірив, мають це ще довести), що чарівники, дуже подібні до Просперо, можуть дійсно існувати» [там само]. Тобто ренесансна літературна магія принципово відрізняється від середньовічної саме своєю «реальністю». Тому головним магічним персонажем «магічних історій» в епоху Ренесансу неминуче мала бути людина, а не фея, король ельфів тощо, а проблематика таких творів отримує новий вектор розвитку, адже реальна (не казкова) магічна влада над Всесвітом підіймає питання можливості зазіхання на авторитет Бога, його «свободу та всесилля» [5, с. 69]. Тому однією з провідних проблем ренесансної магічної етики було питання благочестя.

У своєму есе *«Маг як ренесансна людина»* [5] американський Френк Борчардт торкається проблеми християнського благочестя, що турбувала самих ренесансних магів і яка, на думку автора, призвела до загальної відмови від магії провідних магів та окультних філософів доби, таких, наприклад, як Генріх Корнеліус

Агріппа, Піко делла Мірандола та Трітеміус, близько 1500 року, що, тим не менш, не завадило новому сплеску цікавості до окультного знання на зламі XVI-XVII сторіч. Важливим є той факт, що до провідних окультистів доби належали також осо-бистості, наділені духовним саном (як абат Йоханес Трітеміус), тому проблема співвідношення нового магічного знання та християнської теології й благочестя була для них провідною. Чим же було це нове ренесансне магічне знання і яким чином воно могло співіснувати з християнською доктриною навіть за часів, коли за чаклунство можливо було потрапити на багаття?

Як зазначає Френк Борчардт, «для ренесансного мага, як і для гуманіста, «нове» було старим, навіть дуже старим» [5, с. 59]. Тобто західна окультна традиція розвивалася в загальному руслі культури Ренесансу – через «відродження» давнього знання. Це «давнє» магічне знання було надзвичайно еkleктичним явищем. З одного боку, воно продовжувало середньовічні традиції лулізму та єврейської Кабали, що була переосмислена Джованні Піко делла Мірандолою вже як християнське вчення [15], але що важливіше – заново відкрило еліністичну магію й алхімію. Головним еліністичним джерелом були тексти «*Corpus Hermeticum*» (довгоочікуваний переклад латиною був виконаний у 1471 році Марсіліо Фічіно), що приписувалися легендарному давньоєгипетському жерцю Гермесу Трісмегісту. Центральною ідеєю герметичних текстів (викладеній у гностичному міфі про Поймандра [2]) є богоподібність людини, яка через аскетичне благочестиве життя та наполегливий пошук істини має можливість зрозуміти Боже творіння та повернутися до своєї початкової єдності з Богом. Отримання істинного знання про Всесвіт можливе через входження в контакт із надприродними істотами – ангелами, благими духами та духами стихій, язичницькими богами (їх існування поряд із верховним Богом цілком вписувалося в герметичну космологію).

Із цього синтезу виникає еkleктична Герметично-Кабалістична ренесансна традиція, що відома як Герметизм, і включає в себе як теорію, так і магічні практики. Останні розумілися як природна і, відповідно, правильна магія (*Magia Naturalis*), на відміну від неприродної, неправильної магії чаклунських (*sorcery*) та відьомських (*witchcraft*) практик, що існували й за часів Середньовіччя [11]. Легітимізація цієї « нової » магії як правильної та допустимої в християнському світі вже мала довгу історичну традицію, оскільки ще за часів раннього християнства про вчення «благочестивого язичника» Гермеса Трісмегіста прихильно відгукувались такі Отці Церкви, як Лактанцій та Августин [3, с. 13-14]. Таким чином, істинний ренесансний маг був, у першу чергу, християнським магом, який відчуває пієтет перед Богом і має певний моральний кодекс, із яким він зобов'язаний узгоджувати всі свої наміри та дії. Звідси та атмосфера «*напруженого благочестя*» [5, с. 72], у якій розвивається європейський ренесансний магічний дискурс та необхідність відсторонитися від усіх інших магічних практик, що не просякнуті таким самим високим моральним духом.

Тому саме в період Ренесансу, за свідченням Френка Борчардта, відбувається остаточне розмежування магіч-

них практик. Висока Магія (High Magic) ренесансних учених магів протиставляється Низькій Магії (Low Magic), тобто тій, якою користуються простолюдини і яка не має нічого спільного ні з ученістю, ні з благочестям [5, с. 65, 74-75]. Висока Магія, у свою чергу, поділяється на Білу Магію (в англомовній традиції власне Magic), до якої звертаються задля досягнення праведних намірів та користуються допомогою благих духів та божественних сутностей і яку ще називають *теургією*, та Чорну Магію (або некромантію, чорно-книжжя, в англомовній традиції також *Sortcery*), адепти якої не слідують шляхом благочестя, а в помічники собі закликають темні сили [9]. У цьому відношенні Просперо і Фауст є представниками саме Високої Магії, адже свої знання вони отримують шляхом наполегливого осягнення наук та вивчення книг, які постійно присутні в ренесансних історіях про магів. Однак Просперо, який користується допомогою благого духа Аріеля, є яскравим представником Magic, у той час як всі фольклорні та літературні Фаусти, що отримали собі в компаньйони злого духа Мефістофеля, слідує шляхом *Sortcery*.

Перша авторська драматургічна обробка легенди про проклятого доктора званої популярної *English Faustbuch* і виводила історію про знаменитого чорно-книжника на принципово новий рівень. На структурному рівні ми бачимо яскравий приклад «магічної історії». Протагоністом виступає вчений Фауст, який звертається до магії як до цариці усіх наук, задля осягнення якої він за допомогою книги викликає собі в помічники / компаньйони (*familiar*) демона Мефістофеля. Однак на цьому рівні відбувається перекодування, адже не маг веде когось іншого шляхом ініціації, але сам є веденим своїм диявольським помічником від спокуси до спокуси (правда, ці спокуси провоковані бажаннями самого Фауста), яким він свідомо піддається, тобто відбувається негативна моральна трансформація. Варто уваги, що Мефістофель не сприймається як дійсно негативний персонаж, він лише слідує своїй природі – виконує свою диявольську функцію – і час від часу виявляє більшу моральність у своїх судженнях та здоровий глузд у вчинках ніж протагоніст.

Свою магію сам Фауст визначає як «несомпону» на самому початку п'єси, даючи чітко зрозуміти глядачеві / читачеві, з чим ми будемо мати справу протягом розвитку історії. Далі він описує її такими поняттями, як «magic», «conjuring art» або просто «art», що вже на мовному рівні підкреслює іманентну «сірість», моральну відносність будь-яких магічних дій, адже й Просперо Шекспіра буде називати свою магічну практику «magic» та «my art». Таким чином, ми бачимо, що саме моральний вибір адепта магії визначає її як богопротивну або як богоугодну практику. У Марло образ Фауста виступає найяскравішою ілюстрацією згубності магічних практик і необхідності їх зречення. І хоча магія Фауста формально відповідає всім характеристикам ренесансної магії (тут присутні і магічні книги, і напружена інтелектуальна праця, і надприродний помічник), вона не має того високого смислу, який у ній вбачали благочестиві ренесансні маги. Магічне знання для Фауста є лише джерелом задоволення його інтелектуальних амбіцій, засіб

досягнення якоїсь необмеженої, але чітко невизначеної влади («All things that move between the quiet poles / Shall be at my command: emperors and kings / Are but obeyed in several provinces» [12, с. 711, Сцена 1, рядки 56-58]) та брутального розважання (сцена з Папою Римським та наставлення рогів лицарю з імператорського почту). Магія не виступає тут навіть інструментом морального вдосконалення самого адепта (хоча Фауст і веде з Мефістофелем розмови про світобудову, намагаючись нібито осягнути Боже творіння, але, парадоксально, через інформацію, отриману від його Ворога), а, навпаки, веде його до морального розкладу та остаточної загибелі душі. Фауст не виявляє найменшої схильності до благочестя, він лише потурає своїй гордині та найпримітивнішим бажанням, і чим більша його магічна влада, тим більш жорстокими та екстравагантними стають розваги (як бажання здобути собі в коханки дух Єлени Троянської). У фіналі п'єси, перед лицем страшної долі, Фауст робить спробу відректися від своєї згубної практики, але, вочевидь, занадто пізно.

Марло не дає своєму герою спасіння, хоча про таку можливість через покаяння та звернення до небес мова йде протягом усієї п'єси. Варто уваги, що сам Мефістофель на початку п'єси робить спробу відмовити Фауста від його згубних інтенцій. Автор, здається, використовує Мефістофеля просто як своє знаряддя, пародію на містагога, що веде героя етапами низхідної ініціації, лишаючи остаточний вибір за Фаустом, який, слідує своїй інтелектуальній гордині та незрозумілим амбіціям, відрікається від Бога і провалює одне випробування за іншим, порушує одну моральну настанову за іншою. І якби не погрози Мефістофеля жорстоко розправитися з його фізичним тілом, то він порушив би навіть свій контракт із Люцифером. Це характеризує Фауста як маккіавеліанського персонажа, який заради досягнення своєї мети ладен порушувати будь-які домовленості й обіцянки. Протягом усього тексту п'єси спостерігаються постійні флуктуації в оцінці власного становища. Ось Фауст майже готовий розкаятися, благає Христа помилувати його душу, нібито прислухається до голосів ангелів і напучень Старця, але у разі найменшої загрози відразу ж повертається до стану Ворога, виявляючи надзвичайну малодушність, яка не скрашується навіть його надзвичайним красномовством із приводу глибини власних страждань. Таким чином, Фауст «опиняється за межами досягнення божественного милосердя» [6, с. 124] і, здається, за межами симпатій та співпереживання ренесансного глядача.

Це відбувається тому, що Фауст Марло свідомо обирає темну сторону магії, що витікає як із його інтелектуальних амбіцій, які не перевіряються мораллю, так і з його невіри в потойбічне буття та авторитет Бога, що суперечить герметичним магічним уявленням. Тобто з позицій ренесансної ментальності він порушує фундаментальні закони Всесвіту. А відтак для нього не може бути спасіння – трагічний фінал цієї історії запрограмований духом часу її створення. Підтвердженням цього припущення є той факт, що коли відбувається зміна європейської світоглядної парадигми, поступово змінюється і ставлення до образу

Фауста, поки він не знайде свого остаточного виправдання у «*Фаусті*» Гете, який перетворив цей образ на символ невтамованої жаги до знання – однієї з визначальних характеристик західноєвропейської ментальності. Після Гете саме чорнокнижник Фауст стає ключовою фігурою європейського магичного дискурсу наступних сторіч, що знайде своє відображення в багатовіковій літературній, а пізніше й кінематографічній, «фаустініані».

Слідування ж шляхом магичного благочестя ми можемо знайти в історії мага Просперо, створеній Шекспіром. Відомий російський шекспірознавець Александр Анікст підкреслює, що «*Буря* – перша і єдина в Шекспіра п'єса, у якій не зло, а добро є вирішальною активною силою» [1, с. 578] і «на відміну від Марло, який представив використання магії як форму відпадання від моралі, Шекспір, навпаки, робить магію Просперо засобом поновлення гуманних етичних норм» [1, с. 581]. Отже, Просперо – могутній маг, який, на відміну від Фауста, свідомо практикує Високу Білу Магію. Джон Мебейн називає магію Просперо «магією любові та віри», а самого протагоніста визначає як мага, який унаслідок довгих років досліджень, споглядання та рефлексії над власним досвідом «привів свою душу в гармонію з космічним порядком, отже, його мистецтво є засобом, через який здійснюється воля Бога» [13, с. 176]. Ми можемо віднайти в образі Просперо всі складові ідеального ренесансного мага, а відтак і ідеалу ренесансної людини взагалі. Про його магію та її роль в усій історії Мебейн пише: «(...) магія Просперо функціонує на декількох гармонійних рівнях одночасно. На одному рівні мистецтво Просперо – це, буквально, Герметична магія, на іншому, як вказав Френк Кермоуд – це «мистецтво» в найширшому сенсі цього терміну, як сила освіти та моральної самодисципліни, що цивілізує. З іншого ж боку, магія Просперо – це театральне мистецтво, яке Шекспір розглядає як аналог магії не тільки тому, що воно створює видіння, але також тому, що воно робить спробу призвести до моральної та духовної реформи. (...) Він зближує ті аспекти окультної філософії, які посилюють паралелі між магією, освіченістю та драмою як формами мистецтва, які прагнуть удосконалити природу» [13, с. 179-180].

Отже, розглянемо, як ці три функції магії Просперо втілюються в його особистості та в його історії. По-перше, Просперо вчений, і вчений саме ренесансного типу – вчений універсальної енциклопедичної обізнаності, вчений-маг. Свої знання він отримує через вивчення давніх манускриптів зі своєї бібліотеки та творить магію за допомогою книги. Йейтс вважає, що книга, яку Просперо цинив «вище за герцогство» і якою він користався у вигнанні на острові, була, напевно, «*De occulta philosophia*» Генріха Корнеліуса Агріппи – найвизначнішого мага XVI сторіччя, і що навіть ім'я благого духа Аріеля, послугами якого користується Просперо, згадується в цій книзі [15, с. 187]. Саме завдяки присутності в тексті «*delicate spirit*» Аріеля ми можемо точно визначити магію Просперо як «теургію». Звідси є логічним, що Просперо з обуренням протиставляє свою Високу Білу Магію земляній магії відьми Сикоракси, цим «*mischiefs manifold and sorceries terrible*» [14, с.17, Сцена 2 Акту I, рядок 264].

Стосовно «мистецької» складової магії Просперо не виникає ніяких сумнівів. Він неодноразово називає свою магію «*my noble Art*» і через неї реалізує одну з обов'язкових потенцій ренесансної людини, що характеризує її як богоподібну істоту – здатність до творчості. Таким чином, пізнаючи свою божественну природу, Просперо ступає на шлях розкриття художнього потенціалу свого магичного мистецтва, який реалізується через музику. Цим чарам не може протистояти навіть чудовисько Калібан, із вуст якого звучить один із найпоетичніших монологів п'єси:

Be not afeard; the isle is full of noises,  
Sounds and sweet airs, that give delight and hurt not.  
Sometimes a thousand twangling instruments  
Will hum about mine ears, and sometime voices  
That, if I then had waked after long sleep,  
Will make me sleep again: and then, in dreaming,  
The clouds methought would open and show riches  
Ready to drop upon me that, when I waked,  
I cried to dream again.

[14, с. 30, Акт 3, Сцена 2, рядки 144-152]

Свою помсту Просперо вибудовує раціонально й художньо, утілюючи її через потужні ілюзії, які створює Аріель за задалегідь продуманим Просперо сценарієм, неначе якийсь міні-спектакль, у якому і вороги, і підопічні мага мимоволі виконують прописані для них ролі. Це і сцена першої зустрічі Міранди і Фердінанда, поява гарпії перед королем Алонсо та його супутниками, і тонко зрежисований «заколот» Калібана. Просперо виступає ніби режисером-постановником своєї власної історії та історій залежних від нього людей та істот, він як істинний містагог веде їх складним та тернистим шляхом до розуміння їх внутрішньої сутності або морального прозріння через витончено спроектовані «ритуали ініціації». Тут кожен має зазнати спокуси (Антоніо і Себастьян, Калібан, Трінкуло і Стефано), відчути фізичні чи моральні страждання (Алонсо, Фердінад, Калібан) або виконати складні завдання (Фердінад), створені для кожного могутнім магом та його дивовижним помічником. Апофеозом цієї театральної художності є весільна маска, яку грають духи та німфи острова для Фердінанда та Міранди. І хоча Просперо пишається своїми магичними досягненнями, він розуміє їх обмеженість, їх театральну ілюзорність і сновидну нестійкість, як зрозуміли у свій час недієвість магії його реальні колеги-маги. Тому саме після розкішності маски звучать надзвичайно меланхолійні та смиренні слова: «*We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep*» [14, с. 34, Акт 4, Сцена 1, рядки 156-158].

Але й самого Просперо, здається, іноді ніби веде його «слуга» Аріель, який виступає в п'єсі втіленням принципу імперсонального добра. У момент, коли Просперо майже готовий відступитися й довести свою помсту до страшного завершення, саме Аріель вказує йому [14, с. 35-36] на необхідність прощення ворогів. Тут уже сам Шекспір ніби виявляє християнське смирення, відаючи моральну вищість божественній істоті, підкреслюючи слабкість людської природи навіть у найкращих представниках роду.

Однак благочестивий маг дослухається поради свого надприродного помічника. І хоча Просперо не говорить прямо про Бога, але, в остаточному підсумку, він поводить себе як істинний християнин – прощає

своїх ворогів і, таким чином, ніби укладає негласну унію з Богом. А відтак Просперо може використувати своє мистецтво не інакше, як тільки з благочестивою метою легітимованого Богом покращення світу. Дух Просперо високий, а наміри благородні, за ними не криються марнославство або приховані амбіції. Все, чого він урешті-решт прагне, – це знову установити «космос» як божественний порядок, тобто поновити правильний стан речей, унаслідок якого на престолі Мілану має сидіти мудра і благородна людина, а не макіавеліанський Государ (яким, безумовно, є його брат) – ідеальний платонівський правитель-філософ, яким, по суті, і є Просперо.

Урешті-решт, коли всі випробування успішно пройдено і проєкт морального перетворення ворогів і власного морального росту завершено, Просперо відмовляється від своєї магічної влади. І це також є умовою благочестя. Коли гармонійний стан речей відновлено, необхідність у магії відпадає, адже вона – лише інструмент покращення Всесвіту. Відтак, благочестивий Просперо, на відміну від нечестивого Фауста, отримує можливість, за визначення Борчардта, «повернутися із вигнання в окультне» [5, с. 75], а його історія є абсолютним утіленням ренесансної магічної етики з її напруженим пошуком можливості співіснування свободи людського духу та християнського благочестя.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Творчество Шекспира / Александр Абрамович Аникст. – М. : Издательство художественной литературы, 1963. – 615 с.
2. Герметизм. Православная энциклопедия [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.pravenc.ru/text/164833.html>.
3. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция / Френсис Йейтс ; [пер. с англ. Г. Дашевского]. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – 528 с.
4. Элиаде М. Окультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. Е. В. Сорокиной]. – К. : София ; М. : «Гелиос», 2002. – 224 с.
5. Borchardt F. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс] / Frank L. Borchardt // Sixteenth Century Journal. – Spring 1990. – Volume 21, Issue 1. – P. 57–76. – Режим доступу : <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.
6. English drama to 1710 / [Edited by Christopher Ricks]. – Penguin Books, 1993. – 465 p.
7. Faust [Електронний ресурс] / Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista.
8. Gilbert R. A. Occultism [Електронний ресурс] / Robert Andrew Gilbert // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista.
9. Jolly K. Magic [Електронний ресурс] / Jolly K. L., Gilbert R. A., Middleton // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista.
10. Lewis C. English literature in the sixteenth century, excluding drama / Clive C. Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1954 – 696 p.
11. Lewis I. M. Witchcraft / I. M. Lewis, J. B. Russell // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista.
12. Marlowe C. The Tragical History of Doctor Faustus / Christopher Marlowe // The Norton Anthology of English Literature [Edited by M. H. Abrams]. – Vol. 1, sixth edition. – W.W. Norton & Company, New York, London, 1996. – P. 768–800.
13. Mebane J. Renaissance Magic and the return of the Golden Age: the occult tradition and Marlow, Jonson and Shakespeare / John S. Mebane. – Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1992. – 309 p.
14. Shakespeare W. The Tempest / William Shakespeare [Edited by George Lyman Kittredge, preface by Arthur Colby Sprague]. – Boston : Ginn and Company, 1946. – P. 13–73.
15. Yates F. The occult philosophy in the Elizabethan Age / Yates Frances. – London and New York : Routledge Classics, 2004. – 284 p.