



ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.06.69-86>
УДК: 821.112.2—2.09

Борис ШАЛАГІНОВ, доктор філологічних наук, професор
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
вул. Григорія Сковороди, 2, м. Київ, 04070
e-mail: shalaghinov21@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4262-8539>

«ІТАЛІЙСЬКА ПОДОРОЖ» Й. В. ГЕТЕ: МІЖ ВІНКЕЛЬМАНОМ І ГЕГЕЛЕМ

У статті об'єкти уваги поета-мандрівника класифікуються по-новому й розкриваються як тотожність природно-географічних, історико-археологічних і суто людських явищ. Також обстоюється думка, що мандрівкою в Італію почався шлях Гете до «веймарської класики», на відміну від поширеного погляду, нібито вона стала відправною точкою для поетового «класицизму». Естетика Гете, орієнтуючись загалом на постулат Вінкельмана про «шляхетну простоту та спокійну велич», намагається піднятися до сучасніших уявлень модерної естетики, зокрема в понятті врівноваженої суперечливості, проте зупиняється на шляху до Гегелевих категорій.

Ключові слова: теорія афектів, природа, античність, карнавал, коканья, цільність, пожвавлення, гармонія, рівновага, панорама.

Вступ. Запрошення до подорожі

«Італійська подорож» Йоганна Вольфганга Гете не є систематичною розповіддю про середземноморську країну. Можна уявити собі ціле дослідження на тему, чого не побачив мандрівник, на що не звернув своєї уваги, і в цей список увійдуть міста, знамениті художні твори й архітектурні пам'ятки. Сама подорож відбулася в один період іта-

Цитування: Шалагінов Б. «Італійська подорож» Й. В. Гете: між Вінкельманом і Гегелем // Слово і Час. 2022. № 6 (726). С. 69—86.
<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.06.69-86>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2022. Статтю опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

лійської історії (1786—1788), книга ж на основі подорожніх щоденників і листів була написана зовсім в інший час (1816—1817).

Ґете ретельно готувався до подорожі. Сприйняття поета було підготовлене уважним читанням попередників — мистецтвознавців, учених-географів і мандрівників, імена яких постійно зринають у книжці.

Наставником поета в естетичній сфері був Йоганн Йоахім Вінкельман, праці якого Ґете постійно тримав при собі. Уже після подорожі він присвятив йому окрему брошуру — «Вінкельман та його час» (1805).

Серед учених-натуралістів — Карл Лінней, Йоганн Готфрід Гердер (який у роки Ґетевої мандрівки друкує більшу частину своїх «Ідей до філософії історії людства», де починає історію земної цивілізації із зародження зоряного неба), професор Львівського університету Бальтазар Гакет, празький дослідник Йоганн Якоб Фербер... Пізнати Сицилію мандрівцеві допомагає «чудовий (Йоганн Германн фон) Рідезель, чия книжечка я ношу біля серця як молитовник або талісман», оскільки поет уважав його погляди близькими Вінкельманові (26 квітня 1787 р.)¹.

У своїй «Подорожі» тридцятисемилітній Ґете постає перед нами скоріше як *спостерігач*, що старанно фіксує події та враження, ніж як поет; філософські та поетичні узагальнення не стали головним змістом твору. Швидкоплинні рефлексії, судження, афоризми життєвої мудрості проступають як окремі блискітки. Він вирвався на свободу із замкненого світу Веймара і був радий, що занурюється в широкий світ. Ґете відвідує такі міста, як Верона, Падуя, Венеція, Рим, Неаполь, о. Сицилія². Здійснює кілька подорожей морем. У книжці сильно виражений краєзнавчий елемент. Описано географічне положення й відлік місцевого часу, геологію, великі й малі рослини; сільське господарство, родючість ґрунтів, продукти землі й моря, виверження вулканів. Історія землі та історія культури розглядаються паралельно, у дусі Гердера. Нерідко описи — це пояснення до малюнків Тішбейна, а потім — Кніпа (художників, які супроводжували його в мандрах). Фігурують руїни, архітектурні пам'ятки минулого. Описуються короткі зустрічі, люди всіх станів: селянки, купці й мандрівники, аристократи й італійські правлячі особи, просто курйозні люди, юрби народу. У третій частині читач знайде великі «вставні розповіді», зокрема опис карнавалу в Римі.

На жаль, «Італійська подорож» Й. В. Ґете досі залишається на периферії уваги дослідників³. Сучасна методологія пропонує для розгляду

¹ Тут і далі в круглих дужках наведено дату, під якою у творі фігурує розповідь про подію. Цитати даються за цифровим виданням [11], в основу якого покладено першодрук повного видання цього твору 1829 р.

² Певною мірою такий маршрут залежав від наявності банкірських домів, які оплачували подорож Ґете.

³ З відносно недавніх спеціальних студій слід назвати дві дисертації: Ольги Мартинової (1995) [3] та Ріти Маркезин (2013) [17], а також розлогу монографію Норберта Міллера (2002) [19], де доводиться, що художня оригінальність поезії Ґете залежала від реальних переживань автора порівняно з його попередньою культурною ерудицією. Серед досліджень XIX та XX ст. зберігають інформативне значення праці Германа Грімма (1861) [12] та Людвіга Гірцета (1871) [13], написані в ті роки, коли

подібних текстів компаративістський підхід. Справді, цей текст перебуває на узбіччі художньої творчості й може бути розглянутий як факт біографії поета, як історичний документ, що кидає світло на духовне життя XVIII ст., та як краєзнавче дослідження. Ми ж, не відмовляючись від компаративістики, спробуємо взяти все можливе й від традиційного історико-літературного методу.

Основне завдання пропонованої статті — уважно перечитати твір, зробити його зміст зрозумілішим для широкого читача. Адже, за словами Мартіна Гайдеггера, кожне дослідження на гуманітарну тему мусить бути гуманістичним посланням до нації. Тим більше в наші дні. Європейських інтелектуалів дедалі більше турбує спад інтересу до класичних епох у національних культурах: менше грантів, менше досліджень, менше місця в навчальних програмах, менше перекладів⁴; а в підсумку — знання, що застрягли на рівні застарілих компендіумів. Їх тривожить утрата культурної національної ідентичності в європейських державах на користь національно знеособленого й космополітизованого постмодернізму (див., зокрема: [2, 57—58, 62—63; 6, 214—219]).

Вужча дослідницька мета полягає в тому, щоб показати, як Гете, не ставлячи перед собою в «Подорожі» конкретних наукових і філософських завдань, фактично засвідчив формування нової естетики — «веймарської класики» [5, 12—25]. Щоправда, поет залишився здебільшого в межах поширеної у XVIII ст. теорії афектів й естетики смаку. Він сприйняв їх через зразки образотворчого мистецтва, літературу та подорожні описи різних «зачарованих мандрівників», а насамперед — крізь праці Вінкельмана.

Гете намагався зберегти свою зачарованість Італією, але несвідомо сперечався з *ідеалом*: у реальності Італія виявилася грубішою!⁵

У художньо-поетичному плані твір Гете значно поступається іншим зразкам мандрівного жанру того часу, таким, як «Блаженні острови» Вільгельма Гайнзе (1785), «Сердечна сповідь одного ченця — любителя мистецтв» В. Г. Вакенродера (1797), «Мандри Франца Штернбальда» Л. Тіка (1798), новели Е. Т. А. Гофмана. Гете закував свої почуття

Вагнер і молодий Ніцше створили новий культ Гете. Зібрання приміток та коментарів до тексту книжки Гете Гайнріха Дюнцера (1903) стало основою для приміток і коментарів у всіх подальших виданнях твору [10]. Густав Адольф Вауер (1904) зіставив чернетки та остаточний варіант твору й заторкнув питання типології літератури про подорожі [21]. Манфред Лінк написав змістовну розвідку оглядового характеру (1963) [15]. Горст Рюдігер досліджує останню, нарисову, частину «Подорожі» (1977) [20, 97—115]. Вольфганг Маєр розкриває історію написання подорожніх щоденників Гете-батька і Гете-сина (1978) [18]. Автор цієї статті теж торкнувся теми «Італійської подорожі» [див.: 7], розглянувши твір під кутом зору національно-культурної ідентичності.

⁴ На жаль, українською мовою «Італійська подорож» не перекладена.

⁵ Варто для порівняння навести рядки з листа Стендаля до сестри Пауліни, які свідчать про натхненно-романтичне ставлення цього письменника до Італії, що його він уже ніколи потім не зраджував: «Які задоволення надасть мені подорож в Італію? — Подихати солодким і ніжним повітрям; побачити мальовничі пейзажі; to have a bit of a lover; побачити гарні картини; послухати добру музику; побачити гарні церкви; побачити гарні скульптури». Цитую за: [16].

в ділові формули документально-констатувального стилю (так само, як у «Примітках та поясненнях для кращого розуміння “Західно-східного дивану”», 1819); і це аж ніяк не пояснювалося його щоденною втомою! По суті, відбувався перегляд власних *естетико-оцінювальних понять* — від штюрмерської рокайльності та сентименталізму на користь нового предметно-смыслового синтезу, який у підсумку склав основу веймарської класики.

Тож головне (предмет нашої полеміки!) — тут не може бути й мови про «веймарський класицизм» як «возвеличення чистого, незалежного від сучасного життя мистецтва й культ еллістства» [8, 229] — «возвеличення» аж до повного розчинення предметного світу в абстрактній моральній ідеї!⁶

Щоб заперечити «класицизмоцентризм» твору, доводиться багато цитувати — настільки глибоко в’ївся цей забобон у наукові уявлення! На основі цитат читачеві й самому пропонується додумати, як багато переосмислив поет, залишаючись у рамках нарративу спостерігача й суто описового дискурсу. На цих неявних рисах прориву, що вів поета від Вінкельмана, але не наблизив упритул до Гегеля (чия естетика зростає якраз на досвіді «веймарських класиків» і романтиків), і буде зосереджено увагу.

Про неминучість естетичних зламів в історії культури

Літературознавство, орієнтуючись на нову художню реальність останніх десятиліть, опинилося перед необхідністю переосмислення естетичних категорій та художніх понять, під знаком яких розвивалося мистецтво двох попередніх століть — вирішальних в історії Модерну. Заслуга розробки цих понять належить Георгові Фрідріху Гегелеві, що виконав свою працю з ґрунтовністю та системністю, якої, на мою думку, якраз не вистачає філософам і філологам «після Модерну». У дослідженнях наших днів на місце Гегелевих понять поступово висуваються новітні: трагічне й героїчне — абсурд та травма; драматичне й епічне — міфологізм та інтертекстуальність; ліричне й сентиментальне — сексуальність та гендерність; комічне й сатиричне — постмодерна іронія; ідеал і характер — утопія / антиутопія та ідентичність; піднесене — страшне; стиль — текст; художній образ — симулякр...

Однак історія перелічених класичних категорій виявляється не такою вже тривалою. Трохи більше двохсот років тому характер художньої літератури (як і всього мистецтва) різко відрізнявся від модерної, а естетична думка послуговувалася поняттями, що були пов’язані з термінами та ідеями Арістотеля і Платона.

Ураховуючи, що в роки створення «Подорожі» Гете працював над «Західно-східним диваном», не можна обминути увагою його особливий інтерес до матеріально-тілесного світу, який набув у нього значення

⁶ Г. М. Поспелов переконливо доводить, що твори, написані під враженням поїздки в Італію («Торквато Тассо», «Іфігенія в Тавриді», а також III дія «Фауста-II» — «Єлена»), ніяк не пов’язані з методом класицизму. Докладніше див.: [4, 138—139].

«метамови», де були злютовані в одну цілість предметність світу, що постає перед живим поглядом, та невіддільне від нього значення — риса, притаманна стародавнім культурам, уключаючи античну Грецію, але втрачена в перебігу поступової «європеїзації» нашої культури⁷. Тож здається важливим розглянути в «Подорожі» саме цей тілесно-предметний ряд та естетичні значення, які тягнуться за ним.

Два слова і про запропонований метод. По суті, досі ніхто з дослідників не намагався з'ясувати, у чому особливості *вибірковості* Гетевої уваги до довкілля під час подорожі. Тому, не покладаючись виключно на маршрут за географічною мапою, запропоную насамперед класифікацію *об'єктів уваги поета*. І знову-таки висновок, до якого буде спрямовано аналіз, ніяк не може свідчити про перехід Гете до «класицизму»; перед нами вже «веймарська класика», як її запропонував називати найбільший дослідник Гете та його епохи Герман Август Корфф [14]. «Веймарська класика» стоїть ближче до природи, до об'єктності світу, ніж до мисленневих структур. Так легше буде знайти точки дотику й між мандрівкою до Італії та «гіджрою» на ірано-гаджицький Схід, оспіваний у «Дивані», — завдання, яке залишаю для іншого дослідника.

Філософсько-естетична підготовка Гете до подорожі

На початку подорожі Гете перебував під впливом двох протилежних ідей: барокової різноманітності, таємничої загадковості й суперечливості буття та одночасно — під впливом думки Вінкельмана про те, що вся ця строкатість існує в природі в гармонійному стані. Парадоксально, але до Вінкельмана поет прийшов через читання Спінози, який стверджував, що все наше буття являє собою Божественний розум, а розум урівноважує різноманітність у вигляді гармонії. Усе це дало йому змогу торкнутися в «Подорожі» самого змісту *врівноваженої суперечливості* побаченого життя. У результаті він відкриває для себе феномен людської стихії — активного наповнення буття людською діяльністю, проте не завжди доцільною.

Основні думки Вінкельмана були такі: природа у своїй чуттєвій формі різноманітна; але в ній немає нічого зайвого, що в підсумку гальмувало би становлення чи збивало його в бік від магістрального шляху; тому їй притаманна «шляхетна простота». Природа являє досконалість, бо її прояви завжди містять усі потенційні можливості й варіанти; тому, узята в сукупності, вона становить «спокійну велич» [1, 107]. Спочатку греки творили свої скульптури й архітектуру, наслідуючи виразність та закінченість природи. Однак згодом художники вже не відтворювали безпосередньо природу, а копіювали найважливіші прийоми великих попередників. Унаслідок цього в мистецтві були втрачені й велич, і простота.

Після Вінкельмана розвиток теорії мистецтва йшов по лінії з'ясування того, у чому саме полягала різноманітність і за якими внутрішніми

⁷ За І. Кантом, предмет осмислюється не безпосередньо, а як об'єкт свідомості.

законами вона врівноважувалася й набувала цілності та внутрішньої гармонії. Мимоволі думка аналітика мала вийти за межі поняття природи, тому що цивілізація, суспільство — це результат діяльності людини; а отже, важливим виміром стає особистість самого художника. Повністю цю концепцію випало дослідити вже німецьким романтикам і системно сформулювати спочатку І. Канту (категорії «гарного» і «піднесеного»), а потім і Г. Ф. Гегелю (категорії трагічного, героїчного, комічного, види пафосу — ліричний, драматичний, епічний, сентиментальний тощо).

«Шляхетна простота...»

Спробуємо розкрити конкретну наповненість понять «шляхетної простоти» і «спокійної величі».

Усю подорож Гете, починаючи з Верони, було сплановано, хоча цей план був досить примхливим. Насамперед поета цікавила пам'ять про міфологічні події та історичне минуле (29 квітня 1787 р.). Він усвідомлював, що перед ним край, серцевину котрого становить минуле, тому постійно відчував цю цілість, яка феноменально була представлена саме в Італії. Це була єдність того, що належить *вічності* (геологія, уся природа), належить *часу* (міфологія), усе незмінно-традиційне та *одвічно-народне* (агрокультури, які він докладно описує), те, що належить *історії* («...із цим місцем пов'язана вся світова історія, і я вважаю новим днем народження... той день, коли я вступив до Рима», 4 грудня 1786 р.; «Сицилія вказує мені на Азію і Африку; і це зовсім не дрібниця — самому постояти на дивовижній землі, у якій сходиться стільки ліній світової історії», 26 березня 1787 р.); *минуле* (руїни), *сучасне* (люди, з якими він зустрічався).

Спочатку в поглядах і роздумах поета домінують книжкова й художня ерудиція. У Римі він признається, що «жодна абсолютно нова думка не відвідувала мене, ніщо не здавалося мені зовсім чужим, проте весь цей науковий мотлох робився таким матеріальним і живим» (1 листопада 1786 р.). Але поет уточнює, що в новому контексті подорожі все нібито добре знайоме поставало для нього в новому світлі. Особливо сильними в нього були візуальні враження. Він зізнається, що йому притаманна здатність «дивитися на світ очима того художника, у чий картини щойно вдивлявся» (8 жовтня 1786 р.). І справді, по всьому тексту «Подорожі» розсіяні асоціації з картинами, де місцевість або жанрову сценку вже опрацював живописець, контрасти були узгоджені, колорит гармонізований.

«Усе, що тут мешкає і рухається, нагадує мені мої улюблені картини», — пише він про долину р. Адідже (*нім.* р. Еч) (10 вересня 1786 р.). Стародавнє озеро Гарда він сприймає крізь рядки Вергілія: «Уперше те, що розповідає цей латинський вірш, тепер перед моїми власними очима» (12 вересня 1786 р.). Там же його увагу привернули вапнякові скелі, «надзвичайно вигідні для малярських етюдів» (12 вересня 1786 р.). «Зійшов місяць і висвітлив грандіозну картину... Евердінген, та й годі!»

(10 вересня 1786 р.). «Над землею протягом дня висить марево, знайоме нам за картинами та малюнками Клода» (19 лютого 1787 р.). «Тільки зараз я зрозумів Клода Лоррена» (3 квітня 1787 р.).

У подорожі Сицилією його супроводжував художник Кніп, і ось уже Гете сприймає природу ніби його очима: «Ми їхали неймовірно гарною місцевістю, у яку Кніп удивлявся радісним поглядом художника» (23 березня 1787 р.); «Сонце зайшло в море, його проводжали пурпурові хмари. <...> Кніп зобразив це явище на папері» (30 березня 1787 р.). Часом, за згодою поета, художник уносить у реальний пейзаж поправки, щоб гармонізувати його: «... (позаяк) нам не вдалося знайти нічого, що скільки-небудь відповідало б нашій художній меті, то Кніп намалював досить точно задне тло, додавши від себе передній план у манері Пуссена» (1 травня 1787 р.).

Міські краєвиди Гете теж сприймає як уже готову картину: «Це слід було б намалювати Каналетто», пише він про будинок, спроектований Андреа Палладіо (21 вересня 1786 р.). Людей на вулицях і площах він також споглядає очима художників; про одну жваву сценку з мавпочкою він зауважує, що «таку картину міг би намалювати Джерард Доу» (19 березня 1787 р.). «Викладені на голові коси жінок, розхристані груди й легкі куртки чоловіків, годовані воли, яких вони женуть із базару додому, нав'ючені ослики, — усе це ніби живі картини Генріха Рооса» (10 вересня 1787 р.). Гете прагне виробити у власному зоровому сприйнятті особливу ясність і чіткість, притаманні Тіціанові Вечелліо й Паоло Веронезе (8 жовтня 1787 р.).

Усе, що відбувається в місті, поет сприймає також крізь призму літературних асоціацій. Зокрема, у Венеції йому довелося побувати в Палаці дожів серед публіки на судовому засіданні з якоїсь цивільної справи, хід котрого поет сприйняв як «комедію» в дусі Огюста Карона Бомарше: «Один з адвокатів поєднував у собі всі перебільшені риси класичного буффо. Худий писар у чорному пошарпаному сюртуку, з грубим зшитком паперів у руках готувався виконати свої обов'язки аудитора. Я назвав би те, що відбувалося, комедією, адже весь цей публічний спектакль розігрувався як по нотах» (3 жовтня 1786 р.).

Ми бачимо, що шліфуючи свій смак, виробляючи широкий погляд на природу і мистецтво, Гете спирається на вже готову естетичну позицію, яку містять наявні зразки живопису та літератури. Його мета — формування власної широти світосприйняття: «Палладіо вказав мені... шлях до всіх мистецтв і до самого життя; це звучить... як історія з Якобом Беме, котрому Юпітер послав осяяння, і той, побачивши олов'яну миску, пізнав Уссвіт» (8 жовтня 1787 р.). І Гете мимоволі зізнається, що прагне звільнити свою думку від уже готових кліше: «Я намагаюся бачити і сприймати речі такими, якими вони є, зберегти гостроту зору, повністю відійти від будь-яких упереджень» (10 листопада 1786 р.).

Необхідно вказати ще на деякі особливості естетичних оцінок Гете. Вони також витримані в плані теорії афектів та естетики смаку.

Поет характеризує все, що відповідає врівноваженості, гармонійності, внутрішній цільності, через доволі одноманітний набір емоційно-

оцінювальних епітетів: «балетні номери були *чарівні*» (20 вересня 1786 р.); «Сад Боболі *чудовий*» (25 вересня 1786 р.); «Я не знаю іншого святого місця, прикрашеного так щиро й шанованого так *зворушливо*, як це. <...> Ви відчиняєте двері в храм і... завмираєте в *подиві*» (6 квітня 1787 р.); «Люзія, яку створював образ прекрасної жінки, що спить, *чарівна* навіть для мистецького ока» (6 квітня 1787 р.); «Високі стіни олеандрів *милюють* око... щільний серпанок надає всьому *невимовного чару*» (7 квітня 1787 р.); «Ми ввійшли в гавань, де нас чекало надзвичайно *приємне* видовище. Цілком оговтавшись, я відчув *величезне* задоволення» (1 квітня 1787 р.); «*Чарівне* враження справляла здалеку свіжа зелень струнких дерев» (2 квітня 1787 р.).

Досить багато в Гете прикладів сприйняття природи, де він не може знайти визначення для того, що саме захопило його повністю і змішує всі його почуття. Очевидно, він міг би деталізувати й індивідуалізувати свої переживання, якби описував їх у плані категорії «піднесеного». Але поет лише послуговується узагальнювальною формулою: «Це неможливо описати!».

«Вище Інсбрука все навкруги стає ще прекраснішим, і слова тут безсилі» (8 вересня 1786 р.). «Грона плодів і рослин, що звішуються з дерев на огорожі, не піддаються опису» (26 вересня 1786 р.). Про невдало побудовану каплицю Сан-Крочефіссо на під'їзді до Рима: «Яксь дивна каплиця біля дороги. <...> Описати це неможливо» (27 жовтня 1786 р.). «Нелегка справа описати цей фонтан» (5 квітня 1787 р.). «Але неможливо ні розповісти, ні описати чарівності ночі, коли сходить повний місяць» (5 березня 1787 р.). У цей же ряд можна поставити й улюблений прийом поета — літературну ремінісценцію: «“Vedi Napoli e poi muori!” як кажуть неаполітанці. “Побачити Неаполь і померти!”» (2 березня 1786 р.).

Гете робить спробу відкинути термінологію естетики «смаку», шукає нове поняття, але не знаходить: «Монте-Пеллегріно — це величезна купа скель, не так стрімких, як розлогих, — розташована в північно-західній частині Палермської затоки. Вона така гарна, що словами не передати» (6 квітня 1787 р.). «Сьогодні я відвідав... зруйновані гробниці уздовж Віа-Аппія і гробницю Метелли. <...> Руїни гігантського акведука вражають. <...> Ми дісталися Колізею. Коли бачиш його, усе інше здається мізерним, — він такий величний, що душа не в силах утримати його образ, у спогадах він меншає» (11 листопада 1787 р.).

Та часом виявляється недостатньо узагальненої абстрактно-смакової оцінки, і тоді поет мимоволі впадає в естетичну суперечність із самим собою. Це трапляється, коли раптом об'єкт включає в себе що-небудь, що виламується із загальної гармонії та впорядкованості й відповідає категорії не «гарного», а радше «піднесеного». Наприклад: «Тішбейн постарався наочно зобразити найдавнішу пору землі. Гори, порослі густими лісами, ущелини, прориті *бурхливими* потоками, згаслі вулкани, що трохи курилися. На передньому плані стирчить над землею уламок старого дуба, напівголе коріння якого намагається підрити олень, пробуючи силу своїх рогів; вдало задумано й *чарівно* виконано» (7 листопада 1786 р.). «Нарешті ми

досягли гірської ущелини, проїхали крізь неї битою дорогою крізь *суворі* скелі й *чарівні*, порослі лісом гори» (23 березня 1787 р.).

Перш ніж докладно оглядати місцевість, Гете прагне спочатку охопити всю її у вигляді великої панорами. Він розумів, що ціле врівноважує окреме і різноманітне, які ніби гармонійно розчиняються в цілому у стані спокою, «спокійної величі» (Вінкельман). «Я завжди послуговуюся геологічним і ландшафтним поглядом, щоби притлумити силу уяви й живого почуття й набути вільного, ясного погляду на місцевість» (27 жовтня 1786 р.).

Прибувши до Падуї, поет підіймається на вежу обсерваторії, звідки «як на долоні було видно чудове місто» (26 вересня 1786 р.). У Венеції він спочатку купує карту міста й потім підіймається на дзвіницю собору св. Марка, щоб розглянути панораму (28 вересня 1786 р.), а трохи пізніше милується звідти ж Венеціанською лагуною (9 жовтня 1786 р.).

Вступивши в Емілію-Романью, він «за своїм звичаєм, перш за все піднявся на башту», щоби вдалині побачити величне пасмо Апеннін (17 жовтня 1786 р.). Прибувши в університетське місто Болонью, він «піднявся на вежу й тішився краєвидом, що відкривався з неї» (18 жовтня 1786 р.). Він милується з вікна готелю панорамою стародавнього Агригента (23—24 квітня 1787 р.).

Багато разів поет описує мальовничі краєвиди Везувію і Неаполь із висоти цього вулкана.

Особливо захоплювали Гете панорамні пейзажі в Сицилії. Оглянувши візантійські фрески собору Санта-Марія-Нуова в Монреале, він піднімається в гори, і перед ним відкривається «прекрасна місцевість»: «спокійне море чудово контрастувало з дикими вапняковими скелями» (18 квітня 1787 р.). Він відмовляється від поїздки в Сиракузи лише заради того, щоб із височини помилуватися знаменитими пшеничними полями (28 квітня 1787 р.). Поет долає крутий підйом, щоб на власні очі побачити виверження Етни. Звідти відкривався краєвид «на чарівну місцевість, що простягалася аж до самого моря... на довгий, від Мессіни до Сиракуз, піщаний берег» (5 травня 1787 р.).

Гете здебільшого не конкретизує для читача деталі панорамної місцевості; якраз сила зору тут відпочиває. Те, що естетично приваблювало автора в панорамах, може розкрити його власне судження про Веронезе, який «домагається прекрасної гармонії майстерним розподілом світла і тіні й настільки ж тонким чергуванням окремих тонів» (8 жовтня 1786 р.).

Насолода від панорами слугувала для поета важливою психологічною розрядкою, засобом зібратися з думками, систематизувати їх: «Насправді відчуваєш безмежність простору; стояти там і мріяти — це варто всіх зусиль!» (5 березня 1787 р.). Панорамне бачення допомагало поетові «в уявній плутанині... зіставити й упорядкувати сотні власних спостережень». Такої схильності до панорамного зору і планомірного мислення не було, на його погляд, у Жана-Жака Руссо, через що той і «захворів на іпохондрію» (17 березня 1787 р.).

Важливим здається зауваження Гете про характер зодчества й мистецтва на Сицилії. Якщо в Римі «художню роботу впорядковує дух мистец-

тва», тобто художник силою своєї думки й уяви долає інерцію та опір природи, що дає йому змогу оформлювати свій задум у справді величній шедеври, то на острові «лише випадок визначає вигляд і саме існування творинь зодчого» (5 квітня 1787 р.). Так пробиває собі шлях гетівський «гуманізм» — ідея про внесення елемента людського духу в інертну й непоступливу природу. Основа такої думки — планомірність, системність, панорамність світобачення. В естетичних статтях поет-мислитель підкреслював важливість плану для розуміння цілого. У «Подорожі» він постійно повертався до цієї думки.

Отже, Гете у своїх спостереженнях керується установкою на *планомірну гармонію в природі*, для котрої характерна відсутність будь-якої надмірності й надлишковості; вона спрямована на продовження власного існування, а у випадку з людським суспільством — на скромне, але гідне виживання, на задоволення насущних потреб. Таке саме Гете шукає в живописі. Там усе підпорядковано суворій необхідності, ніякий дисонанс не бентежить естетичних переживань, ніщо не збуджує уяву надмірностями, а скоріше збагачує її, ніщо не дратує фантазію, а радше гармонізує її.

«...і спокійна велич»

1) У симбіозі краси і дикості. Можна сказати, що, насолоджуючись панорамними краєвидами Італії та відкриваючи в ній образи з картин великих малярів, Гете сам себе переконує в гармонійності, вишуканості й навіть «шляхетності» світового порядку. Безперечно, саме ці пасажі дали підставу гетезнавцям ХІХ ст. твердити про «олімпійство» поета і сприймати книжку в плані якогось «класицизму»! Але у творі ми знаходимо також свідчення того, що для Гете ця гармонія не нівелювала реально людське життя, а об'єднувала всю його різноманітність, строкатість та суперечливість. Тож допитливий погляд поета мимоволі виокремлював у ній і конкретизував ті індивідуальні складники, які суперечили і «простоті», і «шляхетності», й «олімпійській» безтурботності: «Для того щоб у моїх картинах було не тільки світло, а й тінь, я мав би розповісти про злочини та нещастя, про землетруси й повені, про виверження Везувію» (24 листопада 1786 р.).

Так Гете починає поступово розходитися зі своїм учителем.

Як багато зробив Вінкельман, і як багато ще залишилося зробити після нього! Він так квапливо будував зі знайдених ним матеріалів, щоб підвести будівлю під дах! Якби він був іще живий... то перший подав би нам свою працю досконалою. Як багато довелося б йому зауважити, виправити, використати зі зробленого й вивченого іншими за його принципами, з усього недавно розкопаного й відкритого! (13 січня 1787 р.).

На Апеннінах Гете відкриває для себе *дисонанси* як у природі, так і в суспільстві, зокрема у вигляді людської юрби й окремих індивідів. Наївно розраховуючи, що він вивільниться зі світу дисгармонійних відносин («...моя подорож була втечею від тих негараздів, які я зазнав на п'ятдесят

першій паралелі, і я не приховую, що на сорок восьмій я сподівався потрапити до справжнього земного раю», 8 вересня 1786 р.), поет постійно фіксує прикрі суперечності в побаченому та пережитому.

Перш за все це сам характер італійців, які перебувають немовби в первісному симбіозі з дикою і водночас прекрасною природою. «І навіть через багато століть, після численних змін ця місцевість передає своїм мешканцям ті самі звичаї, нахили і смаки» (11 березня 1787 р.). Тому «набережна порадувала нас видом пишних апельсинових дерев. <...> Міньона мала рацію, сумуючи за цією країною!». Однак кінець палкої фрази абсолютно несподіваний: «Ми із задоволенням зробили тут зупинку й тішились звичаями людей, які поводитися либонь як дикуни» (24 лютого 1787 р.).

Італійці в масі своїй, схоже, не цінують і не пишаються тим, що вони є нащадками античності й Відродження. «Культурне минуле ніяк не вплинуло на культуру сучасності, хіба тільки лишило руїни» (11 вересня 1786 р.). Приміром, щойно прибувши до Верони, поет вирішив оглянути руїни старої фортеці, але його тут же затримали мешканці й навіть відвели до подестá (мера) начебто як військового шпигуна. «Я запевнив подестá, що оглядав і малював тільки руїни. Мені заперечили: якщо це руїна, то що ж я знайшов у ній цікавого?». Поет почав пояснювати, що пам'ятки старовини заслуговують на увагу; але марно. «Місцевим жителям, звісна річ, не слід дорікати, що вони, на відміну від мене, не сприймають мальовничої краси будівель, знайомих їм із дитинства» (14 вересня 1786 р.).

Відвідування Помпеїв залишило в нього «незвичайне, трохи неприємне враження від цього муміфікованого міста», і головню внаслідок того, що «нинішній абсолютно занедбаний стан... пограбованого розкопками міста свідчить про відсутність розуміння та симпатії до мистецтва» (11 березня 1787 р.).

Справді, поет відвідав Італію, коли золотий вік країни вже був у минулому й багато артефактів було занедбано, про що свідчив, зокрема, стан фресок Рафаеля, що їх оглянув мандрівник, але ще далеко було до початку реставраційних та відновлювальних робіт. «Ми знаходимо сліди пишноти, але водночас і занепаду, ті й ті перевершують усі наші уявлення. Те, що пощадили варвари, знесли з лиця землі будівельники нового Рима». «Ми ходимо всюди, я знайомлюся з планами старого і нового Рима... роздивляюся руїни, будівлі, заходжу то в одну, то в іншу віллу... Зізнаюся, що видобувати Давній Рим із нового — прикре й сумне заняття» (5 листопада 1786 р.).

Коли поет вирішив наснажити себе нічним видовищем Колізею, то раптом виявив, що «під його розваленими склепіннями туляться жебраки, які розклали вогнище на землі, і легкий вітерець спершу погнав дим на арену, так що він закрив від нас усю нижню частину руїн, над якими похмуро здіймаються стіни» (2 лютого 1787 р.). У Віченці після огляду будинку Палладіо він робить гіркий висновок: «Коли тут, на місці, розглядаєш величні будівлі, котрі звела ця людина, то бачиш, як вони понівечені дрібними, брудними людськими потребами... і як мало ці безцінні

пам'ятки високого духу ввійшли в життя італійців». І додає: «Новітній час так схильний до несмаку» (19 вересня 1786 р.). В Ассізі його дивує примітивність помешкань, їх конструкція викликає в нього асоціації з тим часом, коли дикі люди жили ще в печерах. Та й загалом «ця благословенна природою Італія в усіх модифікаціях механічного та технічного характеру... незмірно відстала від інших країн» (25 жовтня 1786 р.).

Нерідко милуватися славетними будівлями і краєвидами поетові завжали купи побутових відходів і навіть людські екскременти. Таким було його велике розчарування у Вероні, Римі, на Сицилії та у Венеції, де сміття просто носилося на хвилях каналів і лагуни, так що в автора навіть виникає мислений проект, як утримувати місто в чистоті (1 жовтня 1786 р.).

Якщо у ставленні до сміття проявляється загальна риса італійців («Люди тут живуть у блаженній безтурботності», 12 вересня 1786 р.), то подібна наївність і навіть неуцтво їм властиві й у ставленні до мистецтва минулого. У Римі в палаці Джустиніані жінка сторожа дозволяє поетові роздивитися зблизька статую Мінерви й дивується, що особливого знаходять християни в цьому язичницькому ідолі? На це Гете пише: «Добра жінка знала тільки молитву й любов, але про чисте захоплення перед дивним творінням, про братерське схилення перед людським духом вона не мала жодного уявлення» (13 січня 1787 р.).

У поета склалася вже невтішна думка про жителів країни: «Про італійців можу сказати тільки, що це — діти природи; серед розкоші й величчя мистецтва та релігії вони анітрохи не відрізняються від тих, ким були в печерах і в лісах» (24 листопада 1786 р.).

Водночас якраз простодушність, наївність, певна дикість і байдужість до власної культури робить їх по-своєму щасливими: «Це щасливі люди, які сподіваються, що завтрашній день принесе їм те, що вже дав сьогоднішній, а тому ведуть безтурботне життя. Здатність відразу знаходити задоволення, скромні радощі, скороминущі страждання, бадьора витривалість!» (12 березня 1787 р.). Таке собі сучасне «гораціанство»! Одним словом, «Милий Боже, що за бідолашна добра істота ця людина!» (30 вересня 1787 р.).

2) Багатоголовий і неспокійний звір. Зображення італійців, часом — у невтішних для них тонах, кидає густу тінь на «класичність» країни. Але також і мальовничість давніх руїн Гете руйнує своїм мисленим експериментом: він «осучаснює» їх тим, що подумки населяє людьми з їх заняттями та метушнею. Елегійні настрої поета поступаються місцем інтересу дослідника, сентиментально-ностальгічний пафос — аналітичним розмислам.

Ось його думки після першої зустрічі з автентичною старовиною — ареною у Вероні. Призначення цієї споруди в давнину зводилося до того, щоби приборкати й організувати в правильне, єдине ціле людей, які в буденному житті «звикли бачити себе в юрбі, у тисняві й суєті; тут же багатоголовий, різномислячий, неспокійний звір раптом виявився згуртованим у єдине шляхетне ціле, скріплений у загальну масу, у єдиний образ, одухотворений єдиним духом». Оскільки така правильна організація ха-

отичної маси самим людям не притаманна і вноситься в неї «ззовні», то виходить, що й призначення театру полягає в тому, щоби «вводити в оману» народ! (16 вересня 1786 р.).

Гете ніби навмисне відганяє від себе гру фантазії, погляд на оточення, сповнений ідеалізації. «У той час як ми намагаємося отримати уявлення про стародавній світ, перед нами постають самі лише руїни, за якими важко воскресити те, про що досі не маєш жодного поняття» (27 жовтня 1786 р.).

Особливим об'єктом зображення для автора якраз і стає простий людина із притаманним йому пошвавленням — цей самий «багатоголовий, різномислячий, неспокійний звір», чий природний стан — перебувати «у штовханині, у тисняві та суєті». Це, наприклад, докладний опис гри в м'яч у Вероні, що збрала юрбу глядачів (16 вересня 1786 р.); постійне юрмлення людей на площі св. Марка у Венеції; докладний опис мальовничого і жвавого свята «на згадку давньої перемоги над турками» за участю дожа Венеції і всього духівництва (6 жовтня 1786 р.); замальовки людей, що приходять у захват, побачивши Папу й кардиналів у Римі в День усіх святих (3 листопада 1786 р.); опис комедії, коли мандрівець дивиться не тільки на сцену, а й на глядачів: «Я зроду не бачив таких буйних веселоців, які охопили публіку, коли вона впізнала себе в правдивому зображенні на сцені. Регіт і захоплені вигуки не замовкали в залі» (10 жовтня 1786 р.). На публічному диспуті у Віченці авторові імпонує «жвава публіка», хай вона й не завжди розуміла аргументи сторін: «Слухачі аплодували і кричали “браво”... Досить грубому софізму публіка висловила схвалення гучними оплесками, тоді як вона зовсім не втямила багато хороших, навіть чудових думок, які висловив інший промовець» (20 вересня 1786 р.).

Нарешті, це опис славетних свят італійців, котрі збирають на майданах величезні юрби народу, що безтурботно віддаються веселощам: це карнавал у Римі, «свято пекарів і випічки» — «кокання» в Неаполі (19 березня і 29 травня 1787 р.). Усе розмаїття барв, руху та звуків урівноважується в «загальній гармонії», і вся ця гігантська пульсація людських мас перекувається з тим, як сприймає поет панорамні краєвиди природи:

Пристрасть до яскравих фарб ми зазвичай називаємо варварством, несмаком; можливо, так воно і є. Але під цим радісно-блакитним небом ніщо не виглядає занадто пістрявим, бо ніяка строкатість не закриє блиску сонця і його віддзеркалення в морі. Найяскравішу фарбу притлумлюють потужні потоки світла... а самі різнобарвні кольори й одяг зливаються в загальну гармонію (29 травня 1787 р.).

Отже, поета захоплюють в Італії насамперед видовища колективного, збірного характеру — рух людських мас, катаклізми природи, включаючи виверження вулканів або штормове море, грандіозні панорами, руїни давнини, що вражають уяву...

Однак окремих, реальних людей у його книжці дуже мало. Гете сам ніби відгородився від них під маскою «інкогніто». Цікаво, що частіше автор описує свої зустрічі з людьми неординарної і навіть виключної поведінки⁸.

⁸ У циклі своїх студій про «Фауст» я застосував до такого роду персонажів Гете вираз «неконвенційний герой».

Зокрема, в одному з багатих будинків у Неаполі йому довелося спілкуватися з дуже екстравагантною знатною дамою, котру він називає «принцеса». Вона шпетила своїми ущипливими дотепами представників духівництва, запрошених на обід (12 березня 1787 р.); і поет із задоволенням переказує читачеві її жарти. «Своїми дошкульними промовами вона наче взялася кинути виклик усім прийнятим у суспільстві нормам. Говорили, що ніяка цензура не пропустила б її промов... бо майже кожне її слово ображало релігію, державу чи звичаї» (25 травня 1787 р.).

В іншому місці розповідається про візит у Палермо до якогось «навіженого» князя Паллагонія, «неконвенційність» котрого виявлялася, щоправда, інакше. Автор описує його будинок, у якому князь «дав цілковиту волю своїм нахилам до потворного й вульгарного», тобто кинув виклик загальноприйнятим естетичним смакам. Проте екстравагантність і несмак вельможі не стільки обурювали, скільки тішили поета як інтелектуальна розвага, тож він навіть попросив свого супутника, художника Кніпа, дещо замалювати (9 квітня 1787 р.).

У Мессіні Гете познайомився з губернатором, який не соромився на людях своїх бурхливих емоцій і часто зривав їх на підлеглих; утім, був «людиною досить справедливою» (10 травня 1787 р.). Ця особистість так зацікавила автора, що він присвячує їй кілька сторінок і кілька разів згадує потому. Траплялися й інші диваки та оригінали.

Важливо згадати, що в історію своїх зустрічей Гете вміщує окрему «вставну розповідь» про графа Каліостро, славетного авантюриста, чий гострий розум поєднувався із зухвалою громадською поведінкою. Незабаром після описаної подорожі папський суд прирік Каліостро на довічне ув'язнення, про що поет, звичайно ж, знав. Окремо Гете відтворив його історію в іншому нарисі, а також розкрив його образ у п'єсі «Великий Кофта». Гете завжди пильно цікавився всім тим, що виходило за межі звичайного, традиційного, загальноприйнятого, коли йшлося про людей або явища природи. Такий самий його Фауст, думка про якого не залишала автора під час подорожі.

Підсумок. Цільність і життєва сила як основа класичної естетики

Отже, наслідуючи Вінкельманову естетику смаку, Гете фактично виходить на новий шлях. Це була принципова відмова від «класицизму», хоча було далеко до естетичних новацій Гегеля.

Італію поет сприйняв як тип цивілізації, що стоїть ближче до природи, до того ж — порівняно з культурами Німеччини та Франції — цей «природний стан» навіть дещо затягнувся. В Італії народний тип містить більше стихійності, сили та жорстокості, дивацтва та простодушності, байдужості до зовнішнього комфорту; тут чимало обрядових забобонів у релігійній сфері... Недаремно так перемішані в книжці картинки природи, міст і сіл та людського дивацтва!

Для Гете фундаментальним поняттям, яке мало гармонійно врівноважувати різноманітність, строкатість та стихійну невпорядкованість таких явищ, була *цільність*. Саме в ній розчинялося все надмірне, зайве та обтяжливе, зводячи все до «шляхетної простоти».

Поряд із цим у книжці Гете знаходимо енергійні спроби вийти за межі Вінкельманової естетики «спокійної величі». Гармонія «панорамного бачення світу» порушується якраз за рахунок феноменів «надмірності». Сюди входять описи екзальтованої юрби у збудженому стані, катаклізмів природи (виверження вулканів, буря на морі), а також особлива увага до «неконвенційних» особистостей, гармонія, рівновага.

Важливо зауважити, що знайдена поетом рівновага (урівноважена суперечливість) іще не означала емоційного динамічного наростання й *руху до нової якості*. Особливо це видно в зображенні людської юрби, котрій притаманне одне — *пожвавлення*, що залишається в рамках незмінної пульсації. Тому всі масові сцени тут схожі одна з одною і намальовані, сказати б, однаковими фарбами. У них закладено суто афектоване розуміння *комічного*, як у голландському або іспанському живописі XVII ст. Але будь-яке *пожвавлення*, що мимоволі призводить до відхилення від належного порядку, може не лише викликати сміх, а й межувати з *катастрофізмом*.

Відсутність емоційної динаміки, що призвела б до нової якості, указує на те, що Гете був далекий також від Гегелевих понять *драматизму*, *героїзму*, *ліризму*. Останнє взагалі досить рідко спостерігається в книжці. Автор розуміє *характер* переважно як просто неординарну (неконвенційну) поведінку, що не включає в себе життєвої мети персонажа (на чому, навпаки, наполягав Гегель). Вибудовуючи перераховані поняття в «Лекціях з естетики», німецький філософ більшою мірою спирався на психологічну індивідуалізацію в драмах Шиллера, ніж на епічну узагальненість «панорамного» світобачення Гете.

Парадоксальний результат «Подорожі» полягає в тому, що *Італія навчила поета бути греком*. Величні Апенніни постають скоріше як міфологічний Олімп із його бурхливими пристрастями й метушливим неспокоєм. Тож образ Італії в «Подорожі» далекий як від схилання, властивого класицизму, так і від романтичного захвату (Гайнзе, Вакенродер, Гофман, Байрон, Шеллі, Стендаль...). А Г. А. Корффові, котрий ретельно дослідив нову естетику й дав їй назву «веймарська класика», належить величезна заслуга перед германістикою.

У «веймарській класиці» естетичний акцент робився на *природі*, а не на цивілізації; на людському *характері*, в основі якого лежить не моральне самообмеження (як у класицистів), а темперамент і пристрасть, керовані примхливими внутрішніми силами; і нарешті, в основі нової естетики лежало *кантіанство* з його одночасно містичним і метафізичним розумінням природи як безмежної різноманітності матерії й духу. Порівняльний аналіз «Італійської подорожі» і «Західно-східного дивану» тільки засвідчив би ці самі риси також в естетиці «Дивану».

Трохи згодом Стендаль, котрий надрукував власні роздуми про Італію (полемізуючи місцями з Гете), спирався вже на інший естетичний ба-

зис, близький до Гегеля, коли розкривав характерні ознаки італійського характеру в плані *трагічного* і *героїчного* («Італійські хроніки», «Пармський монастир» тощо). Ф. Ніцше, поділяючи погляди французького письменника, знайшов в італійському характері ще один філософський відтінок — пережиток теорії «природної людини», яка, на його думку, давала неправильні орієнтири цивілізації.

Нарешті, італієць, котрого відкрив для себе Гете під час подорожі, виявився далеко не ідеальною людиною, а його ставлення до власної культури минулих часів — зовсім не зразковим. Але його *досконалість* полягала в цільності та життєвій силі, яких так не вистачало буржуазній людині XIX та XX ст. в Європі. Такою слідом за Гете сприйняли Італію Стендаль, Р. Вагнер, Ф. Ніцше, Леся Українка, Е. Л. Войнич, Т. Манн, І. Стравінський...

В останні десятиліття, коли загострилося драматичне протистояння двох цивілізацій: Європи, що відчайдушно шукає спільний вектор для своєї багатоликої культури, і Сходу, що не пережив рафінованих спокос Модерну, зате зберіг свою внутрішню цільність, — духовні пошуки Гете актуальні, як ніколи.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Винкельман И. И.* Избранные произведения и письма / вступ. статья и ред. Б. Пшибышевского. Москва, Ленинград: Academia, 1935. 687 с.
2. *Еко У.* Торбинка Мінерви. Есеї / Пер. з італ., примітки та післямова Б. Шалагінова // Всесвіт. Журнал іноземної літератури. 2018. № 5/6. С. 49—85.
3. *Мартынова О.* «Итальянское путешествие» Гете: Автор, композиция, жанр: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 1995. 16 с.
4. *Поспелов Г. Н.* Стадиальное развитие европейских литератур. Москва: Художественная литература, 1988. 208 с.
5. *Шалагінов Б.* «Веймарський класицизм» чи «веймарська класика»? (Біля витоків модерної естетики) // *Шалагінов Б. Б.* Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII—XIX століть. Київ: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2013. С. 12—25.
6. *Шалагінов Б.* Національно-культурний суверенітет та сучасна мережна цивілізація // Всесвіт: Журнал іноземної літератури. 2016. № 7/8. С. 214—219.
7. *Шалагінов Б.* Німець в Італії: просвітництво і національно-культурна ідентичність (на матеріалі «Італійської подорожі» Й. В. Гете) // Вісник науки та освіти (серія «Філологія» та ін.). 2022. №1 (1). С. 92—103.
8. *Шахов А. А.* Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века. Санкт-Петербург, 1891. 295 с.
9. *Conrady K. O.* Goethe. Leben und Werk. Büchergilde Gutenberg, 1994. 1096 S.
10. *Düntzer H.* Anmerkungen zu Goethes "Italienische Reise". Leipzig, 1903. 58 S.
11. *Goethe J. W.* Die Italienische Reise. Stuttgart, 1829. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom>
12. *Grimm G.* Goethe in Italien. Berlin, 1861. 32 S.
13. *Hirzel L.* Goethe's Italienische Reise. Basel, 1871. 48 S.
14. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit / In 4 Teilen. 2-er Teil: Klassik. 4., durchgesehene Auflage, Leipzig: Koehler u. Amelang, 1957. 497 S.
15. *Link M.* Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine. Köln, 1963. 196 S.
16. *Marcenaro G.* Monsieur Henri Beyle, uno spaccone innamorato di se stesso. 2016. URL: <https://www.ilfoglio.it/gli-inseriti-del-foglio/2016/05/30/news/monsieur-henri-beyle-uno-spaccone-innamorato-di-se-stesso-96695/>

17. Marchesin R. Die Italienische Reise von Johann Wolfgang von Goethe: Die Suche nach Klassizität. Università Foscari Venezia. Anno Accademico 2012/2013. 166 S.
18. Mayer W. Johann Caspar Goethes "Viaggio per Italia" und Johann Wolfgang Goethes "Italienische Reise". Ein Vergleich. Wien, 1978. 31 S.
19. Miller N. Der Wanderer. Goethe in Italien. München: Carl Hanser Verlag, 2002. 736 S.
20. Rüdiger H. Zur Komposition von Goethes "Zweiten römischen Aufenthalt" // Aspekte der Goethezeit. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1977. S. 92—103.
21. Wauer G. A. Die Redaktion von Goethes Italienischer Reise. Leipzig, 1904. 61 S.

Отримано 20 вересня 2022 р.

REFERENCES

1. Winckelmann, J. J. (with Pshibyshevskii, B.). (1935). *Izbrannyye proizvedeniia i pisma* (Trans.; B. Pshibyshevskii, Ed.). Moscow; Leningrad: Academia. [in Russian]
2. Eco, U. (with Shalahinov, B.). (2018). Torbynka Minervy. Esei (B. Shalahinov, Trans.). *Vsesvit. Zhurnal inozemnoi literatury*, 5/6, 49—85. [in Ukrainian]
3. Martynova, O. (1995). "Italiianskoie putestvie" Gete: Avtor, kompozitsiia, zhanr [Extended abstract of candidate's dissertation]. Saint Petersburg. [in Russian]
4. Pospelov, G. N. (1988). *Stadiialnoie razvitiie yevropeiskikh literatur*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. [in Russian]
5. Shalahinov, B. (2013). "Veymarskyi klasytsyzm" chy "veymarska klasyka"? (Bilia vytokiv modernoi estetyky). In B. B. Shalahinov, *Klasyky i romantyky: Shtudii z istorii nimetskoi literatury XVIII—XIX st.* (pp. 12—25). Kyiv: Vydavnychiy dim "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
6. Shalahinov, B. (2016). Natsionalno-kulturnyi suverenitet ta suchasna merezhna tsyvilizatsiia. *Vsesvit: Zhurnal inozemnoi literatury*, 7/8, 214—219. [in Ukrainian]
7. Shalahinov, B. (2022). Nimets v Italii: prosvitnytstvo i natsionalno-kulturna identychnist (na materialy "Italiyskoi podorozhi" Y. V. Gete). *Visnyk nauky ta osvity*, 1, 92—103. [in Ukrainian]
8. Shakhov, A. A. (1891). *Gete i yego vremena. Lektsii po istorii nemetskoi literatury XVIII veka*. Saint Petersburg. [in Russian]
9. Conrady, K. O. (1994). *Goethe. Leben und Werk*. Büchergilde Gutenberg. [in German]
10. Düntzer, H. (1903). *Anmerkungen zu Goethes "Italienische Reise"*. Leipzig. [in German]
11. Goethe, J. W. (1829). *Die Italienische Reise*. Stuttgart. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom> [in German]
12. Grimm, G. (1861). *Goethe in Italien*. Berlin. [in German]
13. Hirzet, L. (1871). *Goetsche Italienische Reise*. Basel. [in German]
14. Korff, H. A. (1957). *Geist der Goethezeit* (Parts. 1—4, Part 2). Leipzig: Koehler u. Amelang. [in German]
15. Link, M. (1963). *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Köln. [in German]
16. Marcenaro, G. (2016). *Monsieur Henri Beyle, uno spaccone innamorato di se stesso*. <https://www.ilfoglio.it/gli-inseriti-del-foglio/2016/05/30/news/monsieur-henri-beyle-uno-spaccone-innamorato-di-se-stesso-96695/> [in Italian]
17. Marchesin, R. (2012/2013). *Die Italienische Reise von Johann Wolfgang von Goethe: Die Suche nach Klassizität*. Università Foscari Venezia. [in German]
18. Mayer, W. (1978). *Johann Caspar Goethes "Viaggio per Italia" und Johann Wolfgang Goethes "Italienische Reise". Ein Vergleich*. Wien. [in German]
19. Miller, N. (2002). *Der Wanderer. Goethe in Italien*. Munich: Carl Hanser Verlag. [in German]
20. Rüdiger, H. (1977). Zur Komposition von Goethes "Zweiten römischen Aufenthalt". In *Aspekte der Goethezeit* (pp. 92—103). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. [in German]
21. Wauer, G. A. (1904). *Die Redaktion von Goethes Italienischer Reise*. Leipzig. [in German]

Received 20 September 2022

Borys Shalabinov, doctor of philology, professor
National University “Kyiv-Mohyla Academy”
2 Hryhoriia Skovorody st., Kyiv, 04070
e-mail: shalaghinov21@gmail.com
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-4262-8539>

“ITALIAN JOURNEY” BY J. W. GOETHE:
BETWEEN WINCKELMANN AND HEGEL

The text of the “Italian journey” analyzes the main objects of Goethe’s attention from the point of view of aesthetic systematization: natural phenomena (sea, mountains, vegetation, volcanoes), geological and botanical features of the area, various results of human activity and human behavior, abandoned and dilapidated architectural monuments of antiquity, ‘unconventional’ personalities. Panoramic contemplation of the area is seen as the main way of the author’s observations and the development of a specific worldview, which includes an attempt not only to separately consider the contradictory diversity of phenomena but also to harmonize it esthetically. Artistic allusions serve as one of the ways of such harmonization. The behavior of the human crowd and traces of human activity are presented by the author in the same stream with the natural phenomena of nature. As to the cultural assessment of modern Italians, the author describes them as happy, naïve, simple-minded, and carefree but indifferent to the requirements of modern civilization and the cultural achievements of their ancestors. Aesthetically, the poet-observer relies on Winkelmann’s artistic postulate of “noble simplicity and calm greatness” and tries to reveal the contradictions of this system in terms of the aesthetics of the emerging new age. However, in general, Goethe’s aesthetics remains within the framework of the eighteenth century and includes universal concepts of contemporary art: integrity, harmony, revitalization, diversity, balance, and others. Therefore, the terminological apparatus and range of concepts tend not to Hegel (heroic, dramatic, lyrical, comic, etc.) but rather to the previous era.

Keywords: theory of affects, nature, antiquity, carnival, cuccagna, integrity, revival, harmony, balance, panorama.