

Шалагінов Б. Б.

«ФАУСТ» Й. В. ГЕТЕ В ТЕМАТИКО-ПОЕТИЧНІЙ ПРОЄКЦІЇ НА «ІТАЛІЙСЬКУ ПОДОРОЖ»

У статті встановлено зв'язки між конкретними спостереженнями і роздумами поета під час його перебування в Італії у 1786–1788 рр. та відповідними сюжетними епізодами, проблемно-тематичними вузлами й поетичними прийомами у «Фаусті», зокрема: виникнення «загального плану» твору, орієнтація на «театральність» цілого, використання сценічної «масовки», поєднання гротеску і карикатурності, серйозного і комічного, карнавальна «пожвавленість», діалог між акторами та публікою, пейзажно-колеристичні прийоми, історичні алюзії і конкретні географічні спостереження в «античних» сценах тощо.

Ключові слова: «Фауст», «Італійська подорож», театральність, комізм, масовка, публіка, пейзаж, місцевий колорит, змішання жанрів, змішання стилів.

Вступ. Суть естетичного новаторства Гете після Італії

Йоганн Вольфганг Гете перебував в Італії у 1786–1788 рр. Уже в післянаполеонівську епоху він написав на основі подорожніх листів і щоденників свою «Італійську подорож» (1816–1817). Незабаром після повернення з Італії відбулася зустріч Гете з Фрідріхом Шиллером, що переросла в дружні стосунки. За порадою Шиллера поет повертається до задуму «Фауста», який він ще раніше опублікував як «Фрагмент» (1790). Поступово Гете доопрацьовує твір, збільшує кількість нових сцен, ускладнює філософсько-поетичну концепцію. Чіткішим стає задум 2-ї частини. По-новому постає в ній образ «супутника» Фауста, який багато в чому втрачає тут свою демонічність і «провокативність».

І ось тут поетові стали в пригоді враження від подорожі до Італії.

У науковій літературі цю подорож почали розглядати як вирішальний поворот до формування нової естетичної системи у Гете, суть якої Олександр Шахов виразив як «возвеличення чистого, незалежного від сучасного життя мистецтва і культ еллінства» [6, с. 229]. Серед дослідників поширилися для неї назви: «еллінство», «раціоналізм», «класицизм» [8, S. 456–466]. Традиція протиставляти гармонізований та ідеалізуючий «класицизм» поета емоційно-бурхливому «штюрмерству» в його ранній творчості зберігається і в наші дні [2, с. 72–79].

Між тим ще Герман Август Корф дав переконливу аргументацію на користь того, що між

юнацьким «штюрмерством» і естетикою часу зрілості не було непереможної перепони. Він запропонував термін «класика», яка сповнена у Гете воістину язичницького життєлюбства та уваги до розмаїття й багатства суцього, що не підлягає раціональному осмисленню [9, S. 302–308]. У цьому, на думку дослідника, власне, й полягала відкрита поетом повнота духовного і фізичного існування людини, що її втрачала європейська культура у процесі обуржуазнювання.

Поглядом Г. А. Корфа керувався і автор цього дослідження, прагнучи встановити принципіальну відмінність між «веймарською класикою» Гете і естетикою класицизму XVII і XVIII ст.: Кант, а не Декарт; Греція, а не Рим; міф, а не історія; природа, а не мораль [3, с. 12–25]. У ракурсі такої аргументації сама «Італійська подорож» отримала у нас іншу інтерпретацію, що розходиться з «класицизмом» [4, с. 56–72]. Зокрема ми звернули увагу на ту обставину, що поет відвідав Італію ще задовго до початку реставраційних робіт, тому руїни, мистецькі твори, людські характери і народні свята він сприйняв як своєрідний додаток до гарної і мальовничої, але стихійної і грізної природи.

Отже, продовження «Фауста» увібрало в себе стихійно-життєві враження, зміцнені не лише книжною ерудицією, а й всеохопним симбіозом природи та цивілізації, який поетові пощастило відкрити для себе в Італії, — симбіозом суперечливим, але життєдайним.



Рис. 1. Томас Коул. Колізей у Римі. 1832.
Поет відвідав Італію ще задовго до початку реставраційних робіт

Стильове розмаїття і жанрове змішання як новий естетичний принцип Гете

Гете писав: «Перш за все, я склав план “Фауста” і сподіваюся, що виконав цю роботу успішно. Зрозуміло, що завершувати твір зараз, а не п’ятнадцять років тому — справа зовсім інша; сподіваюся, що від цього він не стане гірше, тим більше, що я, здається, схопив провідну нитку» (1.III.1786) *.

Історія угоди з дияволом і романтичного кохання набула нових масштабів, у неї увірвалися нові географічні простори, час розширився, рух став активнішим, сцену заповнили людські маси, урізноманітнилися чергування настроїв і емоційних станів. Якщо 1-ї частини ніяк не торкнулася вінкельманівська естетика, то у 2-й ми знаходимо її окремі важливі відголоски, особливо у II і III діях. Скрізь у дусі естетики афектів ми бачимо «жанрове пожвавлення», «сентиментальний ліризм», мотиви «схиляння перед фатумом» і «торжества над фатумом»; постійним прийомом стає контраст комічного і серйозного, суворого і карикатурного, руху і спокою, монологічності і масовості, вічності (відображений у природі) і часу.

У «Театральному вступі» ми знаходимо думки, записані поетом у Венеції, де він відвідав багато театральних вистав. Після повернення до

Веймара він невдовзі сам стає директором театру. Поет розуміє, що крім художнього тексту, що сприймається на слух, публіка отримує особливе задоволення від суто зорових вражень — від театральності, яка полягає в обігруванні людського тіла і супровідних предметів. Публіка «жадає примітивної розчуленості, і нехай вона не відчуває глибокого і ніжного співчуття до нещасного героя, але її радує його красномовство, вона хоче оцінити його ораторські здібності, а “на закуску” ще посміятися або взяти участь в якій-небудь дурній історії. Театральну виставу вона сприймає як дійсне життя, а не ілюзію» (6.X.1787).

Одним із перших у театральній практиці XVIII ст. Гете виводить на сцену людську масу. Такою є сцена «За міською брамою», де перед глядачем швидко змінюються різні групи людей із гострими і комічними репліками. Під час перебування у Венеції Гете захоплює постійний рух, пожвавлення людської маси: «Цілий день безперервно, на березі і на площі, на гондолах і в палаці, купець і покупець, жебрак і моряк, сусідка, адвокат і його супротивник — все живе й рухається і про щось клопочеться, говорить і божиться, кричить і пропонує, співає і грає, лихословить і шумить» (4.X.1787). Всюди в Італії йому трапляються молоді жінки, що пропонують купити квіти. Вони теж фігурують у цій сцені.

Прикладом театральності в 1-й частині можна вважати «Вальпуржину ніч», а у 2-й частині — «Класичну Вальпуржину ніч». Гете дотримується

* Цифри в круглих дужках означають дату запису в «Італійській подорожі». Текст цитуємо за цифровим виданням [7], в основі якого лежить першодрук твору 1829 р.

ся принципу, який він виділив в описі римського карнавалу: «Це велика маса тілесно-конкретних людей і предметів, яка рухається просто перед вашими очима, щоб кожен міг сприймати і судити про неї по-своєму». Гротескність і пластичну карикатурність, що відчувається в обох сценах, поет міг узяти також зі своїх вражень після відвідин палаццо князя Паллагонія на Сицилії: «Жебраки і жебрачки, іспанці та іспанки, маври, турки, горбуни, різні каліки і виродки, карлики, музиканти, Пульчинелли, солдати в старовинних мундирах, боги і богині, чоловіки і жінки в давньофранцузьких строях, солдати з патронташами і в гетрах, міфологія з карикатурним гарніром, Ахілл і Хірон із Пульчинеллою. Тут і тварини, вірніше, окремі їхні фрагменти, кінь з людськими руками, кінська голова на людському тулубі, потворні мавпи, безліч драконів і змій, лапи всіх видів у найбезглуздіших сполученнях із фігурами, двійники [...] Раптом бачиш увінчану лаврами голову римського імператора на тулубі карлика, що осідлав дельфіна» (9.IV.1787).

Взагалі, у 2-й частині ми виявляємо набагато більше естетичних імпульсів, пов'язаних із «Подорожжю». У 1-й дії уся сцена бурхливого придворного свята могла бути нав'язана враженнями від римського карнавалу, який навіть налякав поета своєї «тіснявою, що часом була небезпечною для життя»; а в інший день після свята він пише листа у Веймар із характерною позначкою: «Увечері, коли минуло карнавальне безумство» (17.II.1787). Всю гостроту переживань поет висловив у заключних словах свого опису: «Лише в запалі божевілья ми можемо насолоджуватися розкутістю і всездозволеністю, а особливо гостру насолоду ми відчуваємо тоді, коли вона межує з небезпекою, і в її близькості жадібно черпаємо для себе тривожно-солодкі відчуття». Саме такі відчуття передав Гете в сцені придворного карнавалу, що закінчився пожежею.

У 1-й дії Мефістофель показує гостям виставу, викликаючи з минулого духи античних героїв і Єлени Троянської. У Неаполі на віллі англійського посла лорда Гамільтона поетові показали «вертикальний, пофарбований всередині в чорний колір ящик, вміщений у чудову золоту раму і відкритий спереду. Ящик міг вмістити пряму людську фігуру [...]». Лорду мало було того, що він милувався в ньому прекрасним образом (своєї коханої Емми Гарт. — *Б. III.*) у вигляді живої статуї, він хотів ще милуватися нею як барвистою неповторною картиною. Тому часто в цій золотій рамі, на чорному тлі, в різнокольорових шатах, вона відтворювала античні фрески Помпей» (27.V.1787). Відповідна сцена у «Фау-

сті» закінчувалася тим, що публіка починала активно сперечатися з режисером (Мефістофелем), потім сам Фауст намагався втрутитися в ілюзорні події, і в результаті видіння зникало. Гете писав про занадто темпераментну неаполітанську публіку, яка сприймала умовність сцени по-своєму: «Народ — це та база, на якій все тримається: глядачі беруть участь у грі, і маса зливається в одне ціле зі сценою» (4.X.1787).

Під час подорожі, зокрема в Неаполі, в Римі й на Сицилії, Гете не стомлюється милуватися місяцем над нічним морем або історичними руїнами. Ці враження не могли не відбитися в поезії світла в «Класичній Вальпуржиній ночі» (2-га дія), де царює казковий місяць, а під кінець — чарівне сяйво охоплює все море. Ось як у «Подорожі» поет милується казковими рефлексами місяця на морських хвилях: «Сонце зайшло в море, його проводжали пурпурові хмари та довжелезна смуга сяючого пурпуру [...]. Землі теж не стало видно, горизонт з усіх боків — суцільна водна гладінь, а ніч світла, і все залито місячним сяйвом» (30.III.1787). «Небо, затягнуте хмарами, і яскраве світло місяця, що відбивається в морі, були незабутньо прекрасні...» (1.IV.1787). Взагалі, місячний пейзаж був улюбленою темою для Гете ще в його штюрмерській ліриці. В 1-й частині «Фауста» значна частина любовних сцен відбувається на природі, вночі, при світлі місяця.

«Класична Вальпуржина ніч» починається зі згадки про грізну історичну подію — бій Цезаря з Помпеем на Фарсальських полях; примари цієї битви нібито оживають щороку саме в цю ніч. У «Подорожі» Гете розповідає, правда, не без іронії, як один провідник при огляді річки Орето під Палермо, мабуть, уже не в перший раз почав свою розповідь «про те, як Ганнібал дав колись тут бій, і які героїчні подвиги здійснювалися на цьому місці. Я заборонив йому це фатальне викликання зниклих привидів [...]». Адже не слід порушувати мирний сон долини гучними відгомонами тих подій» (4.IV.1787).

Що ж до образу Єлени у «Фаусті», то вона й не могла бути іншою, ніж її змалював автор [5, с. 180–190]. Її психологічний портрет, виведений у 3-й дії, дисонує з Вінкельмановою естетикою «шляхетної простоти і спокійної величі», тим більше з мармуровим портретом героїні в стилі пізнього класицизму Антоніо Канови (1812). Вона скидається радше на побачену поетом у палаці Ронданіні гротескную «маску Медузи, на піднесено-прекрасному обличчі якої [...] надзвичайно вдало відтворено передсмертний жах» (25.XII.1786). Вона — портрет побаченої поетом

Італії, країни, де в нащадках великих предків поет не знаходить і сліду від витонченої краси, переживань величчя й гордості. Велике минуле тільки трохи проступає крізь вікові наноси, що перетворилися на незручне для повсякденності бездоріжжя.



Рис. 2. Томас Коул. Пейзаж біля Тіволі. Це передмістя Рима, де Гете побував у червні 1787 р., розчарувало поета: велике минуле тільки трохи проступає крізь вікові наноси, що перетворилися на незручне для повсякденності бездоріжжя

Найдивніший образ в усій творчості Гете — хлопчика Евфоріона, сина Фауста і Єлени (за власним визначенням автора — символ поезії), можна пов'язати із шанованим в Неаполі святим Філіпом Нері, якому в «Подорожі» присвячено окремих розділ: «Повчально і радісно чути те, що говорять про нього і про його високе благочестя, і в той же час розповіді про його веселу вдачу [...]. При житті в ньому розвинулися високі задатки релігійного ентузіазму, навіть дар левітації, який неаполітанці вважають найвищим з усіх дарів» (26.V.1787).

У «Фаусті» широко відбилися і геологічні інтереси поета. Те, що документально фіксувало уважне око натураліста, перетворювалося в поетичному творі на ефектні картини геологічних катаклізмів. Тут відбилися його спостереження над виверженням вулканів Везувій і Етна, вивчення «мальовничих морських заток» (8.V.1787) і гірських озер, що вказували на рух гірських

порід. Наприклад, поблизу Верони поет відвідує озеро Гарда, відокремлене від водної гладі річки Адідже (нім. Еч) потужним гірським кряжем: «Ймовірно, в давнину води з двох сторін ринули одне на одне, аж поки не нагромадили колосальну гору з брил дикого каменю» (14.IX.1787). Гете вважає, що гори і породи та мінерали, що їх складають, мають своє особливе життя, про яке вони періодично дають знати: «Гори тільки для нашого простого погляду споконвіку нерухомі. Ми вважаємо їх мертвими, бездіяльними тому, що вони перебувають у стані спокою. Але мене вже давно точить думка, що [...] земній корі взагалі, а в першу чергу її бескидам, що високо здіймаються, притаманна сила тяжіння — непостійна, не завжди однакова, але яка виражається у такій собі пульсації, що за різних випадкових причин то збільшується, то зменшується» (8.IX.1787). Цим «пульсаціям» і «вібраціям» гір присвячено всю другу сцену «На горішньому Пеней», де виводиться навіть образ божества Сеймоса, який на очах у читача зводить гірський кряж.

Нарешті, звернімося до 5-ї дії «Фауста», де герой будує місто і вчить людей, як приборкати непокірну природну стихію. Адже під час усієї подорожі автор «не бачив власне нічого крім марних зусиль людського роду в боротьбі з жорстокою природою» (12.V.1787). Оглядаючи берег Сицилії, Гете подумки уявляв собі в цьому пустельному місці нове людне поселення: «У мене все більше зростало прагнення оживити це дивне оточення, море, острови, гавані поетично значними постатями і створити на тлі цієї обстановки і з неї самої твір в абсолютно новому для мене дусі і тоні» (7.V.1787). І ось, перебуваючи у Венеції, він розмірковує над тим, як людська праця крок за кроком посеред морських заток відбирала у дикої природи убогу болотисту місцевість, яку, облагородивши потім, перетворила на квітуче місто. «Приплив, відлив і земля сперечалися між собою, потім почався поступовий спад перевозданних вод... У той же самий час, з неймовірними зусиллями і витратами, в болотах прорили канали, щоб кораблі могли входити в найважливіші гавані. Те, що людська наполегливість і хитрість придумали і створили в давні часи, нині нащадки мають підтримувати своїм розумом і працездатністю» (9.X.1787). Тут фантазія Гете також спирається на належну наукову підготовку; адже він «вчитав у Вітрувія і Палладію, як треба будувати міста і ставити храми та громадські будівлі» (25.X.1787). Всі ці враження і спостереження лягли в основу останньої дії, де Фауст передає нащадкам свій головний заповіт: подарувати їм щасливе життя в готовому вигляді



Рис. 3. Томас Коул. Сицилія. Руїни Таурміні і красвид на Етну. 1844.

Гете про Сицилію: «У мене все більше зростало прагнення оживити це дивне оточення, море, острови, гавані поетично значними постатями і створити на тлі цієї обстановки і з неї самої твір в абсолютно новому для мене дусі і тоні»

він не в змозі, але він може їх навчити бути готовими щодня відвойовувати місце для культури у дикої і неприборканої природи.

Навіть якщо ця природа (додамо від себе) перебуває в самій людині!

Висновок. Італійська подорож як відкриття грецького духу

Та найважливішим наслідком перебування в Італії стало те, що у «Фаусті-II» Гете відмовився від романічного сюжету, що домінував у «Фаусті-I», розгортаючи тепер події за принципом життєвих мандрів, що примхливо охоплюють різні географічні простори та часові епохи. Поет торкнувся подій цивілізації — мирного (як простого, так і придворного і навіть політичного) і воєнного життя, і явищ природи, зокрема горотворних процесів. І все це життя, з огляду на його воїстину Гомеровий «космізм», розташовано в поемі так, що нагадує принцип «щита Ахілла».

У такій всеохопності відбилися віяння нової епохи, яку відкрив Наполеон. Європа увійшла в новий етап «глобалізації» із його глибоким інтересом до стародавніх, зокрема позаєвропей-

ських, цивілізацій, здатних збагатити європейську культуру своїми духовними цінностями.

Життєві мандри, «*sammìn di nostra vita*» героя закінчуються відкриттям найвищої істини буття, яка полягає у творчій сутності людини як родової істоти, що залишає свої життєві надбання нащадкам і тим самим не тільки долучається до плінності цивілізації, а й сама створює її.

Перед нами розгорнута історія духовного становлення особистості. І у такому разі реальним прообразом головного героя можна вважати самого автора!

Важливо при цьому, що в поемі розкривається саме грецька, а не римська античність. Фрідріх Шиллер так писав, вітаючи поета з днем його 45-річчя: «Ви народилися німцем, і оскільки Ваш грецький дух був закинтий у наш північний світ, Ви (поставили собі за мету) з допомогою сили думки [...] нібито зсередини і раціональним шляхом відродити Грецію до нового життя [...]. Вам довелося виправляти вже нав'язану Вашій уяві стару і гіршу природу відповідно до того зразка, який виробив для себе Ваш творчий дух» [1, с. 43].

Шиллер у цих словах ніби підсумовує результат духовного перевтілення поета після перебу-

вання в Італії. Парадокс «Італійської подорожі» в тому, що Італія сформувала із Гете *грека*.

Грек зовсім не був ідеальною людиною, але його досконалість полягала у внутрішній цілності та життєвій силі, якої, на думку Гете, так бракувало німцям XVIII ст. («Як мізерно виглядає все у нас, німців!»), а потім, як з'ясувалося, й буржуазії наступних століть. У XIX ст. «життєва сила» грека стала провідною ниткою для Ріхарда Вагнера і його духовного учня Фрідріха Ніцше, який наділив

нею свою «надлюдину». Філософ зібрав до купи в образі Заратустри всі риси, якими обдарувала людину Природа, готуючи її до трагічного існування на Землі. Особливо докучав Заратустрі мишачий «запах» обивателя («*Kleinen-Seelen-Geruch*»), який схильний був зводити трагізм до філософії «декадентства»: «Замість того, щоб сказати: “Я сам більше ні на що не здатний”, декадент заявляє: “Життя ні на що більше не здатне”».

Такі головні уроки «Італійської подорожі».

Список літератури

1. Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка : в 2 т. Т. 1 / вступит. статья А. А. Аникста. Москва : Искусство, 1988. (История эстетики в памятниках и документах).
2. Левина Л. М. Образ Елены в «Фаусте» Гёте. *Гётевские чтения. 1999* / под ред. С. В. Тураева. Москва : Наука, 1999. С. 72–79.
3. Шалагінов Б. Б. «Веймарський класицизм» чи «веймарська класика»? (Біля витоків модерності). *Класики і романтики. Штудії з історії німецької літератури XVIII–XIX століть*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013.
4. Шалагінов Б. Б. «Італійська подорож» Й. В. Гете: між Вінкельманом і Гегелем. *Слово і Час*. 2022. № 6. С. 56–72.
5. Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст.: монографія. Київ : Вежа, 2002.
6. Шахов А. А. Гете и его время. Лекции по истории немецкой литературы XVIII века. Санкт-Петербург, 1891.
7. Goethe J. W. *Italienische Reise*. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom>.
8. Gundolf F. *Goethe*. Berlin : Bei Georg Bondi, 1916.
9. Korff H. A. *Geist der Goethezeit*. II. Teil: Klassik. 4., durchgesehene Auflage, Leipzig : Koehler u. Amelang, 1957.

References

- Goethe, J. W. *Italienische Reise*. <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Autobiographisches/Italienische+Reise/Erster+Teil/Rom>.
- Goethe, J. W., & Shiller, F. (1988). *Perepiska* (Vol. 1). Iskustvto [in Russian].
- Gundolf, F. (1916). *Goethe*. Bei Georg Bondi.
- Korff, H. A. (1957). *Geist der Goethezeit*. II. Teil: Klassik. 4., durchgesehene Auflage. Koehler u. Amelang.
- Levina, L. M. (1999). *Obraz Yeleny v "Fauste" Goethe*. In *Gotevskiiie chteniia. 1999* (pp. 72–79). Nauka [in Russian].
- Shakhov, A. A. (1891). *Goethe i yego vremia. Leksii po istorii nemetskoi literatury XVIII veka*. Sankt-Peterburg [in Russian].
- Shalaghinov, B. B. (2002). “Faust” J. W. Gete: Misteriya. Mif. Utopiya: Do problemy dukhovnoi sutnosti liudyny v nimetskii literaturi na rubezhi 18–19 st. Vezha [in Ukrainian].
- Shalaghinov, B. B. (2013). “Veimarskii klasysyzm” chy “veimarska klasyka”? (Bilia vyotokiv modernosti). In *Klasyky i romantyky. Shtudii z istorii nimetskoi literatury XVIII–XIX stolit*. Vyd. dim “Kyievo-Mohylianska akademiia” [in Ukrainian].
- Shalaghinov, B. B. (2022). “Italiiska podorozh” J. W. Gete: mizh Vinkelmanom i Hegelem. *Slovo i Chas*, 6, 56–72 [in Ukrainian].

B. Shalaghinov

“FAUST” BY J. W. GOETHE IN HIS THEMATIC AND POETIC PROJECTION ON “ITALIAN JOURNEY”

The article establishes links between specific observations and reflections of the poet during his stay in Italy in 1786–1788 and the corresponding plot episodes, problem-thematic knots and poetic devices in Faust, in particular: the emergence of the “general plan” of the work, the orientation towards the “theatricality” of the whole, the use of stage “extras”, a combination of grotesque and caricature, serious and comic pathos, carnival “animation”, dialogue between actors and the public, landscape and coloristic techniques, historical allusions and specific geographical observations in ancient scenes, etc. The article suggests that there was no insurmountable barrier between the early, “Sturmer” and mature periods of the poet’s work. This is what allowed the poet to sensibly perceive his Italian impressions not in terms of French and German classicism, but in the form of a new direction – the “Weimar classics”: Kant, not Descartes; Greece, not Rome; myth, not history; nature, not morality. In terms of this argumentation, the “Italian Journey” itself receives an interpretation in the article that differs from “classicisocentrism”. The new poetic style of Goethe was intended to embody the fullness of the spiritual and physical being of man, which was gradually lost in the process of bourgeoisification of European culture.

Keywords: “Faust”, “Italian Journey”, “Weimar Classics”, I. Kant, theatricality, comedy, extras, audience, landscape, local color, mixing of genres, mixing of styles.

