

### Гуманістичні ідеї італійської культури кінця XVIII – XIX ст.: мистецька практика

*Висвітлено специфіку інтерпретації гуманізму у умовах руху Рисорджименто, коли гуманістичні ідеї виступають як ідеологія національно-визвольного, демократичного руху (1780–1870). Доведено, що гуманістична спрямованість властива теоретичному розвідкам цього періоду в філософії, естетиці та мистецтвознавстві (В. Альф'єрі, Ч. Бальбо, В. Джоберті, Дж. Леопарді, Де Санктіс, У. Фосколо та ін.).*

**Ключові слова:** Рисорджименто, гуманізм, мистецька практика, патріотизм.

У своїй попередній статті [1] ми розглянули гуманістичні виміри епохи Рисорджименто, детально зупинившись на політиці, яка в цей період стала «полум'яною пристрасною» італійців. В цій же роботі йдеться про мистецьку практику, яка в епоху Рисорджименто генерувала ідеї національного єднання та любові до батьківщини, що знайшло своє втілення в італійській культурі і сприяло пробудженню національної свідомості.

Художня думка італійських романтиків і їхніх найближчих попередників намагалась насамперед знайти формулу нового мистецтва, спроможного найбільш ефективно впливати на найчисленніші прошарки, виховуючи з байдужих до суспільних інтересів людей активних громадян і патріотів. Таке нове мистецтво неодмінно мало стати глибоко національним та гуманістичним.

Фолько Портінарі в своєму відгуку («Епоха відкритих сердець») на роботу А. М. Банті і П. Гунзбурга пише: «В Італії романтизм і рисорджименто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше рисорджименто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами рисорджименто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і став різуче відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так зв'язалися в нашій пам'яті, що коли думаєш про одне з них, автоматично на думку спадає і друге» [2], але різниця все ж таки є, відзначає автор, бо «коли ми говоримо про Рисорджименто, превалюють політична і ідеологічна складові, властиві цьому особливому історичному періоду, тоді як, згадуючи про романтизм, ми більшою мірою маємо на увазі емоційно-плотську сторону цього явища. Проте якщо подивитись глибше, наш романтизм важко уявити поза строго окресленими політико-ідеологічними коннотаціями (від Фоско-коло до Мандзоні, від Кардуччі до Ньюво), а Рисорджименто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням (герої рисорджименто, культ героїзму)» [2].

На початку XIX ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обґрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770–1823). Він заявив, що самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті, відповідати запитам усього суспільства, бути доступною усім його прошаркам, а виховані нею в народі патріотизм і національна гордість визначають історичну долю нації. Висловлювання Куоко містять низку положень, взятих на озброєння романтичного естетиком. Зокрема – це вимога емоційності мистецтва як вираження безпосереднього почуття й уяви. Випереджаючи майже на десять років дискусії про романтизм, в період його формування, Куоко виступає проти епігонів класицизму, які намагаються знайти натхнення у вивченні античних мистецьких зразків. Поряд з цим проводилася думка про те, що справжнє сучасне мистецтво народжується з життя, що воно, в свою чергу, повинне активно брати участь у вирішенні життєво важливих суспільних завдань.

«Совістю Італії» називали сучасники поета Уго Фосколо (1778–1827), який свою першу поетичну збірку «Оди» (1795) присвячує Альф'єрі, і в тому ж році за вільнодумство його піддають допитам інквізитори та кидають до в'язниці. Вийшовши на

свободу він, як і більшість італійських патріотів, захоплено зустрічає французьку республіканську армію, а 4 січня 1797 року у венеціанському театрі Сан-Анджело з величезним успіхом йде його трагедія «Тіст», повторена потім 30 разів.

Фосколо живе інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. У квітні 1797 року він записується добровольцем в армію. Яскравим документом цієї епохи став його роман «Останні листи Якопо Ортіса» (1802). Роман пройнятий всіма печалями і радіщами великої визвольної боротьби; він передає біль та відчай героя-патріота, що побачив у наполеонівському режимі крах надій на звільнення Італії, а також його готовність віддати життя за свою поневолену батьківщину. Книгою зачитувалася вся молодь Італії. Її любив поет Д. Леопарді, а Мадзіні знав роман мало не напам'ять. Епіграфом до журналу «Молода Італія» він вибрав саме слова з роману Уго Фосколо.

У 1800-ті роки Уго Фосколо, як поет, філолог і основоположник італійської романтичної критики, протиставив класичному принципу ідей наслідування в мистецтві будівничу силу творчої уяви, не обмеженої ніякими правилами, окрім законів самої природи. У його теорії нове мистецтво, створене на такій основі, повинне бути міцно пов'язаним з насущними проблемами і потребами людського існування. Фосколо заявив також, що новим предметом поезії повинне стати національне минуле. Він закликав італійських письменників звернутися до національної історії за прикладами, які б виховували у співвітчизників любов до батьківщини. Італійські романтики сприйняли концепцію громадянськості літератури Фосколо і слід за ним бачили у вітчизняній історії засіб формування національної самосвідомості.

Серед юних італійців, які з захопленням читали роман Фосколо «Останні листи Якопо Ортіса», був і геніальний музикант Ніколо Паганіні (1782–1840). У його бунтівному мистецтві втілювався дух боротьби італійського народу, сміливий протест проти придушення і приниження людської особистості. Паганіні був дружний з Фосколо та іншими активними діячами національно-визвольного руху, які перебували під постійним наглядом австрійської таємної поліції. Нагляд встановили і за Паганіні: у 1812 році, після концертів у Феррарі, поліція брутально видворила музиканта з міста. У 1818 році губернатор Турину заборонив концерти Паганіні в цьому культурному центрі. А для агентів Ватикану незаперечним доказом безбожництва і карбонарства талановитого музиканта був репертуар його концертів: майже постійно виконувані Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

У лавах революціонерів-карбонарів було дуже багато видатних італійських письменників та поетів. Серед них – С. Пелліко, Д. Берше, П. Джанноне, Р. Россеті. Всі вони взяли діяльну участь в карбонарській революції 1820–1821 років.

Важливу роль в утвердженні романтизму в Італії відіграла полеміка, що розгорнулася в Мілані у зв'язку зі статтю письменниці Жермені де Сталь «Про характер і дух перекладів», опублікованої на сторінках часопису «Бібліотека італіяна» (1816). На думку де Сталь, італійці, щоб вивести свою культуру та літературу з кризи, повинні ближче познайомитися з творами сучасних німецьких і англійських письменників і перекласти їх, адже такі переклади збагатять сучасну італійську літературну мову і слугуватимуть новим джерелом натхнення. Де Сталь писала, що її рекомендації варто розуміти не як намір замінити одну форму наслідування іншою, а як заклик розширити пізнання, подолавши національну замкнутість. Стаття де Сталь поклала початок гострій і тривалій дискусії між класиками, прихильниками античності й наслідування древнім, та романтиками, які шукали шляхи створення нового мистецтва. Ці «романтичні бої» призвели до помітного підйому національного мистецтва, активізували процес становлення національної самосвідомості, покликавши до боротьби нові сили.

Свіжий струмінь думок і підходів вніс Людовіко ді Бреме (1780–1820), прихильник де Сталь і відомий теоретик італійського романтизму, коли у своїй брошурі «Про кривду деяких літературних суджень італійців» (1816) закликав своїх співвітчизників відмовитися від звеличування минулого і приступити до творення нової культури. Видатна італійська поезія, представлена іменами Данте, Петрарки, Аріосто, Тассо, заявляє критик, завжди була романтичною тому, що могла виражати враження і відчуття, які виникають у людини завдяки її почуттєвим і споглядальним спроможностям.

Практично одночасно у грудні 1816 року міланський поет Джованні Берше (1783–1851) надрукував свій переклад двох балад німецького поета Бюргера «Про дикого мисливця» та «Леонора», і як передмову до цього перекладу вмістив теоретичну роботу «Напівсерйозний лист Златоуста своєму синові». Це програмний документ раннього італійського романтизму, який вплив його основні гуманістичні, культурологічні та естетичні принципи. Берше розглядає мистецтво в соціальному, естетичному і етичному аспектах. Головною для нього є ідея народності літератури, саме цим приваблює його поезія Бюргера, пов'язана з національними традиціями. На думку Берше, в мистецтві поезії зливаються раціональне й емоційне начала: вона (поезія) – утвердила себе як «добровільний супутник думки і палке дитя пристрастей», і такою ж повернулася до життя в епоху середньовіччя.

При дослідженні джерел і мотивів виникнення романтизму впадає в очі, що поділ поетів на класиків і романтиків намітився після того, як європейці прилучилися до культурної спадщини античності, коли одні поети пішли шляхом наслідування мистецтва античних народів, інші ж безпосередньо зверталися до зображення реального життя, що дозволяло їм відобразити у творчості думки і почуття сучасників. Базуючись на цих обставинах, Берше дає визначення, яке стало знаменитим: «Класична поезія – поезія мертвих, поезія романтична – поезія живих». В ту пору, коли в мистецтві повсюдно намітився поворот до історичної тематики, Берше закликає літераторів звернутися до проблем сучасності і робить це набагато раніше, ніж Стендаль і Бальзак: «Бо хіба сам розум... не вчить нас, що поезія повинна, як дзеркало, відбивати те, що найбільше хвилює душу? А нині душу хвилюють живі події кожного дня, а не древні нововідді, про які ми знаємо лише з книг та з історії» [3, III, с. 207]. Виступаючи проти схиляння перед авторитетами і пра-вилами, Берше заявляє, що межі прекрасного настільки ж великі, як і межі природи, і тому його критерієм може бути тільки сама природа, а не сувій пергаменту. Поезія повинна бути «наслідуванням природи, а не імітацією імітації», поезія не терпить обмежень і, задовольняючи різноманітні потреби, вправі користуватися нескінченно розмаїтими засобами. Віддаючи належне німецьким романтикам, Берше закликає італійських митців не в усьому їх наслідувати, тому що мистецтво кожного народу повинно утверджувати його власні ментальні традиції і в той же час відповідати актуальним суспільним потребам.

Важливе значення для становлення романтичної школи в Італії мали опубліковані в 1818 році дві статті Л. ді Бреме про «Гяура» Байрона, який вийшов в італійському перекладі. В них, викладаючи основні принципи мистецтва романтизму, Ді Бреме стверджував, що після Французької революції 1789 року виникло нове суспільство, котре вимагає нового мистецтва, яке б відбивало його потреби й інтереси. Тому сучасний поет не повинен наслідувати поетику класицизму, котра не залишає місця для натхнення – безпосереднього вираження почуттів і помислів. На думку ді Бреме, саме така наївність властива творчості Байрона. Поезія Байрона, підкреслює ді Бреме, – «це сучасна поезія», «жива поетична система». Її особлива спроможність полягає в тому, що поетичне розуміння світу відбувається при взаємодії почуття, уяви і розуму. Це дозволяє поетові-романтику виявити «гармонію природи», всі її прояви в єдності.

Найзначнішим відгуком на виступ ді Бреме була робота поета Джакомо Леопарді (1798–1837) «Міркування італійця про романтичну поезію». Будучи написаною у 1818 році, а опублікованою лише у 1906 році, вона, хоча і не стала частиною дискусії, але була дуже важливою для характеристики мистецької естетичної думки своєї епохи. Вихований на античній культурі, Леопарді виступає проти романтичної концепції «нвої поезії», яку висунув ді Бреме. Він побачив у ній замах на саму італійську національну культуру, бажання рабськи наслідувати іноземців. Італійська поезія, стверджує він, пов'язана з античністю і, отже, з древньою справжньою «наївною» поезією, що відбивала світ, даючи вихід безпосередньому почуттю поета. В сучасній поезії немає цього поетичного синтезу, в ній панує контроль розуму, що все аналізує, унеможливаючи цілісне сприйняття і безпосереднє вираження почуттів.

Таким чином, ді Бреме і Леопарді, висуваючи один і той же ідеал справжньої, високої поезії, походження її сутності – «наївність» відносили до різних джерел: Леопарді – до відданості античності, пов'язаній з поганським типом мислення, ді

Бреме – до об'єднання у творчому акті поетичної уяви і філософського розуму. Ця обставина пояснює моменти збігу і розбіжності їхніх позицій.

Л. ді Бреме був ініціатором видання газети «Кончільяторе». Її діяльність – одна з найближчих сторінок в історії італійської культури і жур-налістики. Міланські романтики, вважаючи літературну діяльність невіддільною від моральної, прагнули до того, щоб їхня газета активно сприяла вихованню гуманістичної та громадянської самосвідомості італійців, моральній єдності країни, що уявлялось передднем і запорукою її національної єдності. Початкова назва «Примиритель» вказувала на прагнення примирити й об'єднати різноманітні групи міланських романтиків. Але незабаром вона почала сприйматися як заклик до єднання всіх патріотичних сил, у тому числі класиків і романтиків, з метою створення єдиного національного фронту для боротьби з австрійцями і реставрованими абсолютистськими режимами. Видавці і співробітники «Кончільяторе» висвітлювали в газеті широке коло питань – в ній друкувалися статті на гуманістичні, культурологічні, соціально-економічні, педагогічні, етичні, естетичні, історіографічні та інші теми.

Найвидатніший серед співробітників «Кончільяторе» – теоретик мистецтва Ермес Вісконті (1784–1851) мав помітний вплив на теорію і практику італійських романтиків і сприяв популяризації принципів та ідей гуманізму і романтизму. У роботі «Початкові поняття про романтичну поезію» (1818) він, утверджуючи принципів установки італійського романтизму, вимагає від художника активної громадянської позиції, згідно з якою джерелом поетичного натхнення повинна бути сама дійсність, тобто життя народу є криницею сюжетів та тем і значною мірою визначає художню форму твору. Класицизм, вважав Вісконті, – вже пройдений етап, а романтизм, що відкриває творцям можливість говорити про актуальні проблеми, – веління часу. Але це узагальнення, згідно з Вісконті, для романтиків, які переросли міфологію, можливе лише на матеріалі історії: власне, «введення в історичні теми ідей та думок сучасності і призводить до створення романтичних творів». У цьому ж трактаті Вісконті сформульована політична, гуманістична і естетична програма всього романтичного руху в Італії: «Естетичні завдання всіх напрямків мистецтва варто підкоряти одній найважливішій меті – удосконаленню людства, блага суспільства й окремої особистості [3, III, с. 107]».

«Діалог про драматичну єдність часу і місця» (1819), також опублікований у «Кончільяторе», – головна робота Вісконті з проблем естетики й один з найбільш відомих і важливих маніфестів італійського романтизму. Теорія драми знаходилася в центрі уваги італійських романтиків, котрі були переконані, що драматичний жанр краще, ніж будь-який інший, може передати характер нової післяреволюційної епохи. Зберігаючи вірність традиціям національної культури, італійські романтики виходили з просвітительського погляду на театр як на найбільш доступний і ефективний засіб громадянського виховання. Завдяки потребам визвольної боротьби проблеми романтичної драми в Італії почали розроблятися на декілька років раніше, ніж, наприклад, у Франції. Теорію драми, розроблену італійськими романтиками, брали до уваги Стендаль, Пушкін, Гюго.

Вісконті, розглядаючи у своєму трактаті проблему театральної ілюзії, утверджує новий, як він вважав, романтичний принцип правдоподібності, заснований на мотивуванні характеру персонажа, що, в свою чергу, визначається суспільними умовами. Він заявляє про надуманість і шкідливість для драми класицистичних вимог єдності місця і часу дії, які перешкоджають реалізації задуму драматурга. Обмеження в часі і місці заважають показові внутрішнього світу персонажів у розвитку, порушують природність у зображенні характерів і доль. Вісконті відходить, таким чином, від класичного принципу типізації, заснованого на незалежності характеру від навколишнього середовища. Новий принцип типізації припускає зображення характеру і долі героя у взаємозв'язку з середовищем, в природній їх еволюції. Приклад і прообраз романтичної драми він знаходить у творчості Шекспіра.

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтву, театру приділяв у статтях, опублікованих в «Кончільяторе», і редактор цього часопису, відомий драматичний поет Селвіо Пелліко (1789–1854), який відстоював ідею національного театру. На думку Пелліко, драматург зобов'язаний звертатися до серйозних суспільних питань, що зачіпають інтереси всієї нації; його творчість повинна бути зрозуміла простому наро-

ду і виховувати громадянські почуття. Найбільш успішно ці завдання вирішуються в трагедії з сюжетом з національної історії. Автор такої трагедії не вправі відходити від історичних фактів, хоча його герої повинні вивисуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

Теоретичні пошуки італійського романтизму набули свого узагальнення в роботах Алессандро Мандзоні (1785–1873), який в середині 1820-х років став визнаним главою романтичної школи, а проблеми гуманізму, мистецтва, естетики романтизму він розробляв переважно на матеріалі національної історії.

Різке зростання в Італії, як і в інших країнах Європи, на рубежі XVIII–XIX ст. інтересу до історії пояснюється передусім ідейними шуканнями, викликаними бурхливими подіями епохи. Історична подія – основна тема європейської прози і драматургії епохи романтизму. На історичному матеріалі романтики намагалися розв'язати актуальні політичні, соціальні і моральні питання: історія стала для них своєрідним засобом спілкування з сучасниками.

Підйом і розквіт культури мислився італійськими митцями як необхідна умова майбутньої політичної боротьби. Але в той же час в Італії була дуже популярною й інша думка, яку висловлювали найвизначніші мислителі впродовж XVIII і на початку XIX ст.: політична свобода є неодмінною умовою розквіту мистецтва. Її відсутність позбавляє творців можливості відкрито висловлювати свої думки, говорити правду і тим сприяти благу суспільства. Таким чином, вже в перші роки XIX ст. італійська культурологічна та естетична думка змушена була звернутися до проблеми правдивості в мистецтві. Мандзоні взяв найжвавішу участь у цих пошуках як теоретик і домігся видатних успіхів у своїй художній творчості.

Творчість Мандзоні залишила глибокий слід і в італійській поезії, і в італійській драматургії, до того ж, проклала шляхи сучасному реалістичному роману, здійснивши великий вплив на розвиток італійської прози. «Мандзоні – наша загальна пристрасть, з його ім'ям зливається все, що є благородного і великого в Італії. Відродження народу було його метою, його посвякчасним прагненням», – писав Мадзіні. Велика естетична сила і патріотизм привертала сучасників до його творчості.

Мандзоні мріяв про єдину і незалежну Італію і закликав співвітчизників до боротьби за неї. Він застерігав від надій на військову допомогу іззовні і невпинно доводив, що у боротьбі за звільнення батьківщини італійці повинні розраховувати лише на свої власні сили.

Літературна спадщина Мандзоні не надто велика. З поетичних творів найбільш значимими є написана поетом в ранній період творчості полум'яна яacobинська ораторія «Торжество свободи» (1801), яка прославляла революцію; сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806), де Мандзоні створює образ ідеального поета-громадянина, глшатаю правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути нічим рабом», ніколи «не зраджувати святій істині». Замислюючись про мету поезії, поет доходить висновку, що вона повинна бути перш за все «правдивою» і служити виховним завданням.

У 1810–1820-х роках Мандзоні створює поетичний цикл «Священі гімни», в яких сучасники побачили «не поетизацію основних епізодів християнського календаря і не заклик до смирення, а ... заклик до стійкості і терпіння і як ... підбадьорення духу майбутніх борців за національну незалежність [4, III, с. 530]».

Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Такі цілі мистецтва були для Мандзоні неподільні, тому його власні політичні вірші 1814–1821 ро-ків з громадянсько-філософським осмисленням моральних завдань мистецтва – це сповнений внутрішньої єдності цикл громадянської лірики.

До того ж він був не лише одним з найвидатніших італійських поетів XIX ст., але і талановитим драматургом та письменником, автором всесвітньо відомого роману «Заручені». Його історичні трагедії «Граф Карманьйола» (1820) та «Адельгіз» (1822), разом з «Франческо та Рюміні» Пелліко, поклали початок італійській романтичній драматургії. Вони обидві присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна жалоба за долею Італії, понівченою феодалним розбратом і чужоземним гнітом, та заклик до об'єднання батьківщини. Пройнятий

протестом проти чужоземного ярма і поневолення вільного народу грубою військовою силою, роман Мандзоні «Заручені» є одним з кращих історичних романів не тільки італійської, але і світової літератури.

У передмові до створеної ним на сюжет з національної історії трагедії «Графа Карманьйоли» (1819), що з'явилася в розпал полеміки між романтиками і класиками, він викладає поетику романтичної драми і торкається низки естетичних проблем загального характеру. Він стверджує, що драматургія має свої об'єктивні закони, знання яких дозволяє втілити ідеал прекрасного. На переконання Мандзоні, сутність поетичної краси така, що її «правила повинні ґрунтуватися на природі мистецтва, вони мають бути необхідні, неухильні... і, отже, їх не можна порушити, не порушуючи сутності мистецтва [5, с. 13]». Головне з цих правил – природність, правда життя. Віддалення драматургічного мистецтва, цього «потужного засобу вдосконалення людей», від істини применшує силу його впливу. Мандзоні прагне зберегти її у своїй художній практиці вірність проголошеним принципам.

Розробку мистецтвознавчих проблем романтизму Мандзоні продовжив у трактаті «Лист пану Ш... про єдність місця і часу в трагедії» (1820). У ньому він викладає й обґрунтовує свою «історичну систему», покликану змінити «систему класицизму». Зміст художньої творчості, згідно з Мандзоні, полягає в тому, щоб, спираючись на знання історичних фактів та використовуючи творчу уяву, «доповнити історію» – відновити і показати сучасникам духовний бік життя людей давно минулих епох. Процес вдосконалення людини, у якому важливу роль має виконувати оновлене драматичне мистецтво, Мандзоні мислить як процес гармонійного розвитку національного і почуттєвого начал, хоча головну роль треба зберегти за розумом.

Поряд з теорією драми Мандзоні приділив багато уваги розробці поетики історичного роману, жанру, який безпосередньо пов'язаний з історичною наукою. Тому Мандзоні як одного з його творців цікавили не тільки естетичні та літературні, але й історіографічні проблеми: характер історичного процесу, місце і роль у ньому особистості і мас, принципи відтворення минулого, співвідношення факту і вимислу, роль творчої уяви. Висунута ним вимога щодо глибокого вивчення зображеної історичної епохи і проникнення в специфіку її духовно-моральної атмосфери сприяла створенню реалістичного роману з сучасного життя та утвердженню гуманістичних ідей.

Історичний роман став головним жанром італійської літератури 1820–1850-х років. У створенні його брало участь багато письменників і критиків – «полеміка про історичний роман», що почалася в 1820-ті роки, затяглася на декілька десятиліть. Проповідуючи ідеали політичного об'єднання, цей жанр сприяв становленню національної самосвідомості італійців.

Показово, що Мандзоні і романтики старшого покоління, намагаючись осмислити події національної історії, виявляли великий інтерес до ідей гуманізму, а також до моральних і філософських проблем: вони шукали шляхи формування і духовного вдосконалення особистості, спроможної на само-пожертву заради свободи батьківщини. Філософські та естетичні роботи Мандзоні, його художні твори та доробок романтиків мали на меті виховання громадянина-патріота. Внаслідок загальної християнсько-моральної спрямованості їхньої творчості героїчні риси в утверджуваних моральних ідеалах сполучалися з постулатами християнської смиренності.

Про глибину і розмах проникнення визвольних ідей в середовище митців свідчить той факт, що з карбонарським рухом був пов'язаний і основоположник італійського романтизму в живописі Франческо Гайец (1791–1882). З 1818 року Гайец зближується в Мілані з Пелліко та Мандзоні і незабаром стає главою італійських художників-романтиків, які виступали проти офіційного академічного класицизму. Національно-визвольні та гуманістичні ідеї знайшли своє віддзеркалення в його творчості в історичних полотнах. Одна з кращих картин Гайеца – «Утікачі з Праги», на якій зображено епізод грецького повстання 1819 року.

Інша не менш відома картина художника – «Граф Карманьйола», про яку Стендаль пише: «В Італії тільки й говорять, що про картину цього молодого венеціанця, виставлену в Мілані, котра зображує графа Карманьйола, який, йдучи на смерть, прощається з дружиною та доньками [6, VI, с. 484]». Слід додати, що значимі досягненнями Гайеца вважаються і його невеликі картини, повні безпосереднього, живого почуття,

наприклад «Прощання Ромео і Джульєтти», а також його пізні реалістичні портрети (А. Мандзоні, М. Д'Адзельо, Д. Россіні та ін.).

Учасниками революції 1848–1849 років і гарібальдійського руху були численні відомі італійські художники – Доменіко Індуно (1815–1878), Доменіко Мореллі (1826–1901), Джованні Фатторі (1825–1908), Сильвестро Лега (1826–1895), Телемако Синьоріні (1835–1901) та ін.

Свого завершення естетичні та гуманістичні тенденції епохи Рисорджименто набули в працях Франческо Де Санктіса (1817–1883). Одним з принципових положень його культурологічної концепції було визнання автономності мистецтва – художній твір розглядався як вільний витвір духу. Основою мистецтва не є наслідування природи або історії, стверджував Де Санктіс, мистецтво розвивається за властивими йому законами. Зміст мистецтва не вичерпується красою, істиною, справедливістю та ін., змістом мистецтва повинні стати жива реальність у всіх її проявах та вимога всебічного розуміння ідеалу. В єдиній картині світу прекрасне й потворне виявлялися невіддільними одне від одного, і ідеал мистецтва, вбираючи в себе всі відтінки дійсності, набував життєвості, місткості і різноманіття. Своєрідність мистецтва Де Санктіс вбачав також у вільному прояві творчого натхнення: задалегідь сформульована ідея не має нічого спільного з мистецтвом.

Іншим важливим моментом естетичної теорії Де Санктіса стає положення про гармонійну єдність форми і змісту. Форма, заявляє Де Санктіс, – це внутрішня субстанція, діяльність духу, що перетворює почуттєву матерію в художнє уявлення. В художньому творі «концепція ніщо, а форма усе». Через неї й у ній здійснюється процес пізнання. У формі втілені специфіка і неминуча цінність мистецтва, тому Де Санктіс першим використовує поняття «форма» у широкому філософському сенсі. Саме мистецтво він називає «формою», тому що воно є відбитком «певної історичної дійсності». Своєю теорією органічної єдності форми та змісту Де Санктіс відкрив новий шлях у розвитку італійської естетичної думки.

Головною метою Рисорджименто були єдність і незалежність Італії. Прагнучи сформувати національну самосвідомість, романтики – прихильники оновлення мистецтва і культури – у боротьбі з класицизмом створюють свою естетику, що відповідає запитам сучасності. Відданість національним традиціям нерідко породжувала нечіткість меж між класицизмом і романтизмом. Яскраво виражена громадянськість мистецтва італійського романтизму обумовила його специфіку: прагнення утвердити високий моральний ідеал, що поєднає громадянські і моральні чесноти.

Розбіжності політичних позицій італійських романтиків спонукали їх до різних естетичних орієнтацій. Основними літературними жанрами для романтиків стали історичний роман і драма з національного минулого, звернені до широкого кола читачів і глядачів.

Найдієвішим видом мистецтва Рисорджименто був театр, тому що в ньому безпосередньо народжувалася революційна атмосфера; звертаючись до глядачів, вустами акторів він немов об'єднував їх в націю італійців, політично поки роз'єднаних.

Головним завданням театру було виховання громадянської самосвідомості, гуманізму і патріотизму. Його голос був зрозуміліший і ближчий в більшості своїй безграмотному італійському населенню, ніж голос друкованої літератури. Незважаючи на гоніння з боку цензури, зі сцени лунали відверті заклики до свободи і єдності Італії, до боротьби з іноземним гнобленням, до подвигу в ім'я незалежності батьківщини. Спектаклі часто перетворювалися на маніфестації.

Бунтівним настроєм широкого глядача в епоху Рисорджименто найбільше відповідав жанр трагедії, оскільки він особливо підходив для виразу політичних ідей і патріотичних почуттів: тому саме трагедія і визначила обличчя італійського театру XIX ст. та характер його суспільного впливу.

Потребні національно-визвольного руху стали підґрунтям для реформи у сфері театру, яка була розпочата у 40-х роках XIX ст. чудовим актором і політичним діячем Густаво Моденою (1803–1861). Він поставив завдання докорінно перетворити італійський театр; зробити його зброєю в боротьбі за свободу і незалежність Італії; створити новий національний сценічний стиль, який відповідав би способності думок і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців,

генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 році в програмній статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадою сучасного театру є те, що він не служить меті формування народу.

Першим в італійському театрі Модена відкинув співучу декламацію і вивів на сцену людину без будь-якої театральної умовності. Гра самого Модени була правдивою, широю, природною і в той же час яскравою, повною пластичною і живописною краси. Досягти сценічної правди, з погляду Модени, актор може шляхом перевтілення в образ, створений драматургом, і за умови безпосереднього переживання ролі в момент її сценічного відтворення. Модена, на противагу пошукам театральних ефектів, поклав початок в італійському акторському мистецтві об'єктивному вивченню психології персонажа та обставин його існування, яке вважалося реальним. Це і був шлях до достовірного перевтілення, яке запропонував Модена акторам.

Безумовно, він зробив великий крок по дорозі до нового мистецтва – заклавши основи нового національного стилю виконання трагедії, сприяв становленню реалізму в італійському акторському мистецтві XIX ст.

Видатними представниками школи, створеної Моденою, були італійські трагіки, які заслужили всевітнє визнання, – Аделаїда Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвініні. Слідом за Моденою вони побачили в театрі суспільну трибуну для виховання в сучасниках найвищого гуманізму, громадянських та патріотичних почуттів. У їхній творчості знайшло своє віддзеркалення саме Рисорджименто як героїчна і в той же час сповнена глибокого трагізму епоха в історії Італії. Мистецтво Рісторі, Россі і Сальвініні, всіма своїми корінням пов'язане з італійським національним ґрунтом, було близьке глядачам багатьох країн світу. Через національне – до загальнолюдського – такий був девіз великих італійських трагіків, який став типовим для видатних художників світової культури.

В епоху Рисорджименто виняткова за своїм значенням роль належала італійському оперному театру. Оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції і користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всевітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити і вона може лише музику повідати відчуття свого серця», – писав у 1828 році Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні.

Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись в пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою. Впродовж двох століть опера об'єднувала роз'єднаних і знедолених співвітчизників, живлячи і підтримуючи в них відчуття національної гордості. Ретроспективний аналіз свідчить, що найбільшою мірою ця провідна роль опери визначилася в XIX ст., через яке опера проходить як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується і складається як мистецтво національного відродження.

З карбонарським етапом руху Рисорджименто пов'язана діяльність основоположника італійського романтичного оперного мистецтва Джоаккіно Россіні (1792–1868), в ранніх операх якого виразно відчувалися віяння грядущої героїчної епохи: його опери «Танкред» та «Італійка в Алжирі» у 1813 році сколихнули всю країну. Творчу діяльність Россіні відрізняє неухильне прагнення зберегти і перетворити італійські національні оперні жанри – оперу буфа і оперу серія.

Основною рисою комедійної драматургії Россіні ставало гостре відчуття бурхливої сучасності. Саме з цієї точки зору «Севільський цирульник» (1816) – не тільки неперевершений шедевр опери буфа, але і зразок нового «романтичного стилю», підсумок ранньої творчої діяльності Россіні, твір, що відобразив реальні соціальні відносини, характерні для Італії початку XIX ст.

На хвилі наростаючого визвольного руху з'явилися драми «Мойсей в Єгипті» (1818), «Діва озер» (1819) і «Магомед II» (1820) – героїко-патріотичні опери, що набули напередодні революції 1820–1821 років потужного суспільного резонансу і значно вплинули на розвиток європейської героїко-романтичної драматургії.

Опера «Вільгельм Тіль» (1829) стала немов би підсумком всієї творчої діяльності Россіні, завершивши еволюцію серйозної опери і увібривши в себе ті героїко-патріотичні устремління, які він виражав від початку своєї творчості. У «Вільгельмі Тіллі», вслід за «Мойсеєм», Россіні по-новому розв'язує класичну для оперного мистецтва XVIII ст. проблему героя та народу, і рішення це, безумовно, було пов'язане із зростанням національно-визвольного руху в Італії та інших країнах Європи.

Гідний внесок у справу боротьби за звільнення Італії внесли і молодші сучасники Россіні, представники заснованої ним романтичної оперної школи – композитори Саверіо Мерканданте (1795–1870), Вінченцо Белліні (1801–1835) та Гаetano Доніцетті (1797–1848).

Своє кульмінаційне втілення італійське музичне мистецтво Рисорджименто знаходить у монументальній, титанічній творчості Джузеппе Верді (1813–1901). З 1842 року по всій Італії зазвучали його патріотичні опери, викликаючи бурхливі відгуки, перетворюючи спектаклі на політичні маніфестації. Мистецтво Верді звернене до народу, до мас, і це відповідає тому могутньому розмаху Рисорджименто, до якого були залучені широкі народні маси.

У 1836 році ще Мадзіні у своїй «Філософії музики», яка стала маніфестом оперної естетики Рисорджименто, схвилювано говорив про ту величезну дію, яку музика повинна справляти на народ, готуючи його до повстання. Основну увагу Мадзіні приділяв опері, мріючи про розквіт в Італії справжньої музичної драми, наділеної могутньою дієвою силою, яка б виражала помисли і відчуття народу. І Верді в кульмінаційну фазу італійського Рисорджименто започаткував своїми неперевершеними творами істинно народний музикальний театр, який посилював і мобілізував національний революційний дух італійців.

Бойовим хрещення «маестро італійської революції» вважається опера «Набукко» (1842). Це біблейська легенда про страждання народу, який знаходиться в неволі – дуже ясна алегорія з долею Італії, яку Верді прочитав незвичайно сучасно і пристрасно. І всі подальші його опери так або інакше стосувалися питань свободи, рівності, братерства і любові до батьківщини – «Ломбардійці в першому хрестовому поході» (1843), «Ернані» (1844), «Двоє Оскарі» (1844), «Аттіла» (1846), в якій фраза римського полководця Аеція в дуєті із завойовником Аттілою «Візьми собі весь світ, лише Італію залиш мені» викликала пристрасні вигуки глядачів: «Нам, нам Італію!» У 1847 році Верді ставить «Макбета» та «Розбійників», а в 1848 році – «Корсар», в яких також багато політичних натяків. Верді навіть звинувачували у «зловживанні умінням викликати патріотичні виступи».

Знаменитий Мадзіні високо цінував патріотичну і гуманістичну музику Верді і в одному з листів до композитора в 1848 році писав: «Те, що я і Гарібальді робимо в політиці, що наш загальний друг А. Мандзоні робить в поезії, то Ви робите в музиці. Тепер Італії як ніколи потребує вашої музики». На прохання Мадзіні Верді склав революційний гімн «Звучить труба» на слова Р. Мамелі.

У 40-х роках після поразки революції звучить трагічно суворо музика Верді, немов закликаючи до мужності і незламності борців Рисорджименто. По всій Італії пройшла насичена бунтівним духом боротьби опера «Трубадур» (1853), а героїчна кабалетта Манріко стала однією з найпопулярніших італійських революційних пісень.

Лірико-гуманістичну тенденцію творчості Верді розкривають опери, присвячені проблемі соціальної нерівності, і лірико-психологічні драми: «Луїза Міллер» (1849), «Ріголетто» (1851), «Травіата» (1853). Шедеврами вердівського оперного реалізму є опери «Аїда» (1871), «Отелло» (1887) і «Фальстаф» (1893).

Таким чином, в оперній творчості Д. Верді, яка поєднала політичну гостроту та сміливість задумів з художньою досконалістю їх втілення, мистецтво Рисорджименто знайшло своє заслужене монументальне завершення.

Епоха Рисорджименто викликала духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Новою в цю епоху почала ставати і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію та на жаль, відзначає Фолько Портінарі, «все це тривало лише до 1870 року – доленого року закриття барвистого спек-таклю епохи Рисорджименто. З цієї миті весь рисорджиментальний запал з арени боротьби перейшов на рівень гаманців, війна перетворилася

на боротьбу класів, батьківщина емігрувала в інші країни, на інші континенти... Але треба визнати, що епоха Рисорджименто, саме її існування назавжди радикально змінило нашу культуру» [1].

Найхарактернішою ознакою культури епохи Рисорджименто був вплив політики і художньої культури на пробудження національної свідомості. Тодішня художня культура шукала нові мистецькі форми, спроможні виховувати з байдужих до суспільних інтересів людей, активних громадян і патріотів.

#### Список використаних джерел

1. Сабадаш Ю. С. Гуманістичні виміри епохи Рисорджименто: політика / Ю.С.Сабадаш // Гілея: науковий вісник: зб. наук. пр. – К.: ВІР УАН, 2011. – Вип. 45 (№ 3). – С. 387–393.
2. Фолько Портінарі. Епоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Фолько Портінарі. – Режим доступа : // <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Epocha-otkrytyh-serdec>.
3. История эстетической мысли : [в 6 т.] / Ин-т философии АН СССР, Сектор эстетики ; М. Ф. Овсянников [и др.] ; ред. Т. Б. Любимова. – М. : Искусство, 1985. – Т. 3 : Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. – 1986. – 496 с.
4. Томашевский Н. Итальянский театр эпохи национальных революций / Н. Томашевский // История западноевропейского театра. – Т. 3. – М., 1963. – 680 с.
5. История итальянской литературы XIX–XX веков : учеб. пособие для студ. филол. фак-тов вузов / И. П. Володина и др. – М. : Высш. шк., 1990. – 286 с.
6. Стендаль Ф. Собрание сочинений : [в 15 т.] : пер. с фр. / Ф. Стендаль ; под общ. ред. Б. Г. Рензова. – М. : Правда, 1959. – Т. 6 : История живописи в Италии. – Салон 1824 г. – 559 с. ; 8 л. ил.
7. Storia d'Italia. Annali. Vol.22: Il Risorgimento. – Einaudi. – 2007. – 883 p.

#### Сабадаш Ю.С. Гуманистические идеи итальянской культуры конца XVIII – XIX веков: художественная практика

*Освещена специфика интерпретации гуманизма в условиях движения Рисорджименто, когда гуманистические идеи выступают как идеология национально-освободительного, демократического движения (1780-1870). Доказано, что гуманистическая направленность присуща теоретическим исследованиям этого периода в философии, эстетике и искусствоведении (В. Альфьери, Ч. Бальбо, В. Джоберти, Дж. Леопарди, Де Санктис, У. Фосколо и др.).*

**Ключевые слова:** Рисорджименто, гуманизм, художественная практика, патриотизм.

#### Sabadash, J.S. Humanistic ideas of Italian culture (end of XVIII - XIX centuries): artistic practice

*The specific character of the humanism interpretation in the conditions of the Risorgimento movement, when humanistic ideas serve as the ideology of national liberation, democratic movement (1780-1870), was outlined. It is proved that the humanitarian habit was appropriated to the theoretical exploration of that period in philosophy, aesthetics and art criticism (V. Alfieri, C. Balbo, V. Gioberti, G. Leopardi, De Sanctis, U. Foscolo etc.).*

**Key words:** Risorgimento, humanism, artistic practice, patriotism.