

ЮЛІА САБАДАШ



ГУМАНІЗМ ЯК ФЕНОМЕН
ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Юлія Сабдаш

**ГУМАНІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ІТАЛІЙСЬКОЇ
КУЛЬТУРИ**

Київ – 2008

УДК 165.742: 008 (450)
ББК 87. 8г(4ІТА)
С12

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Протокол № 2 від 25 лютого 2008 р.*

Рецензенти:

Лубський В. І. – доктор філософських наук, професор кафедри релігієзнавства Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Петров Ю. В. – доктор філософських наук, завідувач кафедри філософських і соціальних наук Української академії бізнеса й підприємництва, віце-президент Європейської академії проблем людини.

Шульга Р. П. – доктор філософських наук, провідний науковий співробітник відділу соціології НАН України, м. Київ.

С12 Сабадаш Ю. С.

Гуманізм як феномен італійської культури : монографія. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.

ISBN 978–966–8683–961

Монографія присвячена аналізу італійської моделі гуманізму – системі світоглядних орієнтацій, центром яких є людина. Відтворено логіку становлення і розвитку гуманізму від часів Відродження до межі ХХ-ХХІ ст. Спираючись на хронологічний підхід, у монографії наголошується на тих ознаках італійської моделі гуманізму, які є найпоказовішими щодо динаміки його історичного розвитку: гуманізм XIV – початку XV ст., «еклектичний гуманізм», веризм як гуманізм життєвої правди, «новий гуманізм» та ін. Розгляд широкого кола проблем гуманізму здійснено на підґрунті дослідження теоретичних поглядів Б. Кроче, А. Банфі, А. Печчеї та У. Еко.

Для фахівців у галузі історії та теорії культури, естетики, мистецтвознавства, практиків мистецтва, викладачів і студентів.

УДК 165.742: 008 (450)
ББК 87. 8г(4ІТА)

ISBN 978–966–8683–961

© Сабадаш Ю. С., 2008
© ДАКККіМ, 2008

ЗМІСТ

ВІД АВТОРА	4
Розділ I. СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКОЇ МОДЕЛІ ГУМАНІЗМУ	6
1.1. До визначення поняття «гуманізм».....	6
1.2. Відродження в Італії XIV – початку XV ст.....	16
1.3. Естетичне підґрунтя гуманістики Високого Відродження: друга половина XV – XVI ст.....	26
Розділ II. ЕВОЛЮЦІЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ	64
2.1. Маньєризм як «еклектичний гуманізм»: ренесансні процеси в умовах кінця XVI ст.....	64
2.2. Від маньєризму до барокко і класицизму.....	82
Розділ III. ГУМАНІСТИЧНІ ВИМІРИ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ	96
3.1. Рисорджименто: гуманізм національно-визвольного, демократичного руху.....	96
3.2. Веризм: гуманізм життєвої правди.....	121
3.3. Суперечності розвитку італійської культури (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.).....	136
Розділ IV. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ ПАРИТЕТ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ	158
4.1. Кіно неореалізму як утвердження гуманістичного світовідчуття.....	158
4.2. Гуманізм в контексті авторських концепцій: Б. Кроче, А. Банфі, А. Грамші.....	170
4.3. «Новий гуманізм» Ауреліо Печчеї.....	199
Розділ V. УМБЕРТО ЕКО ЯК ВИРАЗНИК ГУМАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ	213
5.1. Життєвий та творчий шлях Умберто Еко.....	213
5.2. Літературна діяльність як концентрація гуманістичної традиції.....	223
5.3. Гуманістична спрямованість громадської діяльності Умберто Еко.....	255
ПІСЛЯМОВА	271
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	272

ВІД АВТОРА

Як відомо, європейська культура приблизно від початку XV ст. активно використовує поняття «гуманізм» для означення системи світоглядних орієнтацій, центром яких є людина, є визначення її цінності та права на самореалізацію. У вузькому значенні гуманізм це культурний рух передусім доби італійського Відродження.

Італія не лише батьківщина ідеї гуманістичного світоставлення, але й та країна, культура якої найпоплідовніше протягом століть не лише теоретично обґрунтовувала, а й, так би мовити, намагалася відпрацювати специфічну модель розвитку науки, мистецтва, педагогіки, засадничими принципами яких були ідеї гуманізму. Саме утвердження гуманістичних принципів свободи і рівності було гаслом патріотичної боротьби як гарібальдійців, так і представників антифашистського руху. У різні, часто досить складні і суперечливі періоди італійської історії гуманізм виступав як стимулюючим, так і оновлюючим фактором. Італійська модель гуманізму ніколи не була статичною, навпаки, їй властива пошуковість, динамічність передусім щодо теоретичного осмислення феномену гуманізм. Можна стверджувати, що теоретично ідея гуманізму знаходиться в постійному русі, набуваючи нових ознак, які дозволяють говорити не лише про гуманістичні ідеали Відродження, а й, скажімо, про «новий гуманізм» Ауреліо Печчеї чи гуманістичну філософію Умберто Еко.

Водночас гуманізм не став а ні для Італії, а ні для інших країн запорукою людяності, соціальної впевненості чи політичної захищеності. Як не парадоксально це звучить, але саме Італія перетворилася у перші десятиліття XX ст. на зону фашистського експерименту, а ідеологи фашизму досить вправно вводили в теоретичний ужиток поняття «антигуманізм», намагаючись віднести гуманізм до сфери людських ілюзій.

Розвиток системи світоглядних орієнтацій, як це не прикро визнавати, може набувати драматичного забарвлення, коли саме митці – представники найгуманістичнішої сфери людської діяльності – стають оповісниками антигуманізму. Італія пережила такий «культурний шок», коли Томмазо Марінетті та Габріеле Д'Аннунціо стали на бік фашистської диктатури Муссоліні. Це ще раз продемонструвало, з одного боку, певну хиткість теоретичних ідей як запобіжника реакційності, а з другого, утвердило італійців в певних захисних механізмах, якими все ж володіє гуманістичне світоставлення.

Друга половина XX ст. разом із знищенням ідеології фашизму, утвердила гуманізм як наріжний шлях розвитку італійської культури. Підтвердженням цього став неореалізм італійського кіно, здобутки якого відстоювали загальнолюдські цінності добра, співчуття, взаємодопомоги та справедливості. Новий поштовх щодо розвитку гуманістичних світоглядних орієнтацій дала творчість Умберто Еко – людини, яка досить виразно продовжує гуманістичні традиції італійської культури.

Монографія, яка пропонується увазі читачів, побудована за хронологічним принципом, із наголосом на тих ознаках італійської моделі гуманізму, які є найпоказовішими щодо динаміки його історичного розвитку.

Автор висловлює щире подяку рецензентам за об'єктивну оцінку й неупереджене ставлення до тексту роботи.

РОЗДІЛ І.

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ІТАЛІЙСЬКОЇ МОДЕЛІ ГУМАНІЗМУ

1.1. ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ГУМАНІЗМ»

Освоєння гуманістичної проблематики насамперед потребує з'ясування самого поняття «гуманізм», еволюції гуманістичних поглядів, сутності традиційних та сучасних вчень про людину.

Для сучасної гуманістики, як загальносвітової відкритої системи, характерне співіснування широкого кола досліджень, ідей, вчень, концепцій та практичних проектів. Багатовимірність поняття «гуманізм», що панує в сучасній європейській філософії, не лише пояснює наявність значної кількості підходів до проблеми людини, а й передбачає таке її розмаїття. Навряд чи можливо сьогодні відтворити імена всіх, хто тим чи іншим чином торкався проблем італійського Відродження та породженої ним концепції гуманізму. Лише за роки незалежності в Україні вийшли роботи О. Александрової, В. Бітаєва, В. Єфіменка, М. Кушнар'євої, Л. Левчук, О. Оніщенко, В. Панченко, Н. Хамітова, в яких поглиблюється історико-філософське та естетико-мистецтвознавче розуміння сутнісних процесів становлення і розвитку італійської моделі гуманізму. Ми вважаємо за необхідне наголосити на значенні саме італійської моделі, оскільки розповсюдження гуманістичного світоставлення в Європі модифікувало гуманістичні ідеї.

Що ж до процесу становлення гуманістичних ідей, то, незважаючи на численні дослідження, ще й досі залишаються дискусійні проблеми, які вимагають з'ясування, і – відповідно – внесення певних коректив в сучасні оцінки чи то філософських, чи то естетичних факторів тогочасних культуротворчих процесів. На такий аспект слушно звертає увагу О. Александрова, яка зазначає: «Здається, важко знайти таку історичну добу, до якої було б настільки суперечливе ставлення дослідників; добу, якій, при всій її, здавалося б, наочній величчї досягнень у галузях науки, мистецтва, літератури і філософії, так важко визначити належне місце в розвитку людської свідомості. Наскільки оригінальною і самостійною була

ця доба, наскільки послідовно вона впливала з простору мислення попереднього часу (Середньовіччя), і наскільки ґрунтовною вона була для часу прийдешнього (Нового)» [2, 143].

О.Александрова переконливо показує, скільки суперечностей існує сьогодні у виявленні та обґрунтуванні специфіки наслідування: Середньовіччя – Ренесанс – Новий час. Адже йдеться не про просте наслідування, а, за висловом О.Александрової, про «розгортання «спадковості» через «мінливість». Крім цього, існують розбіжності і в оцінках ролі Античності в становленні Відродження: і в значенні конкретних видів творчої активності людини – література, живопис, музика, архітектура – щодо втілення гуманістичних ідей, і у визнанні надбань конкретних персоналій, і в тлумаченні низки термінів.

Багатогранна й глибока ідея гуманізму впродовж багатомісячної історії неодноразово змінювала своє обличчя: вона спростовувалася і підтверджувалася, персоніфікувалася різними особистостями і уособлювалася національними школами. Тому було б помилковим ототожнювати сутність гуманізму з його конкретною історією. Однак попри всі модифікації, основний сенс гуманізму – визнання людини за найвищу цінність – залишається незмінним. Повага до гідності людини, до її права на достойне життя – один з неодмінних критеріїв цивілізованості суспільства.

В країнах Західної Європи помітний прогрес культури в епоху, названу Відродженням (Ренесанс), припадає на останні століття середньовіччя, тобто, на XV-XVI ст. Проте, розвиток культури, як матеріальної, а тим більше духовної, неможливо обмежити якимись точними хронологічними рамками, адже в Італії паростки майбутньої культури Відродження виявляються вже в XIV ст. В XV ст. ренесансні процеси досягають повного розквіту. У XVI ст. культура Ренесансу набула масштабів загальноєвропейського явища. Вражаючі досягнення духовної культури цієї епохи широко відомі, вони давно стали предметом найпильнішої уваги, захоплення, вивчення, дослідження, осмислення й наслідування. Це цілком зрозуміло і логічно виправдано: адже в цій культурі відобразився всебічний і грандіозний прогрес людини, який нездатні перевершити ніякі досягнення прогресу технічного. Звідси – престиж доби Відродження і популярність самого цього терміну, вперше вжитого для характеристики деяких явищ її духовної культури. Але цей престиж значною мірою пов'язаний і з введенням в ужиток поняття «гуманізм».

Корені гуманізму сягають античної і римсько-латинської культур. Стародавні грецькі філософи, на думку М.Гайдеггера та О.Лосєва, в культурі і світогляді стародавніх греків ще не виявляють поняття гуманізму як усвідомлення величі людини. Згідно з О.Лосєвим, «антична культура заснована на позаособистісному космологізмі. Стародавній грек не виділяє себе із світового порядку, особистість в стародавній Греції ще не є носієм гуманістичних ідей. Антична людина вільна, космологічна,

поза особистісна» [98, 169]. Разом з тим безперечним є той факт, що грецькі софісти, особливо Сократ, у своїй філософії на перший план ставили духовні пошуки людини, її намагання з'ясувати своє місце у світі.

Ідеї, висловлені античними філософами щодо людини, у подальшому стали тим підґрунтям, на якому зросла культура Відродження (Ренесансу). Поняття «гуманізм» застосовують вже мислителі стародавнього Риму. За свідченням істориків, одним із перших його означив Марк Туллій Цицерон, який вживав слово «гуманізм» у значенні ідеалу освіти за грецькими канонами. В античні часи поняття «гуманізм» часто вживається як синонім «вищої освіти». Як зазначають автори монографії «Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи»: «з часом це поняття залучається для визначення як певного способу мислення, так і способу життя. Починаючи зі стоїків, які з їхнім космополітичним світоглядом закладали підвалини так званого абстрактного гуманізму, суть цього поняття дедалі більше набуває значення розумної людської поведінки щодо інших людей, незалежно від їхнього статусу та освіти. Таким чином, змістовне ядро поняття «гуманізм» утворює уявлення про світську освіту. Це розуміння гуманізму має принциповий характер для визначення специфіки гуманітарних наук і гуманітарної освіти взагалі» [52, 22].

У подальшому слово «людяність» неодноразово вживалося Тертуліаном, Лактанцієм (III-IV ст.) та іншими отцями християнської церкви, що писали латиною. Цим словом апологети християнства підкреслювали найвищу цінність людини, протиставляючи релігійну мораль, що символізувалась терміном «гуманізм», більш примітивній, жорстокій і антигуманній моралі рабовласників. Проте, слід зауважити, що в наполегливому твердженні про вади схоластичної вченості і церковної моральності своєї епохи, яка багато в чому порвала з ідеями і цінностями первісного християнства, гуманісти неодноразово апелювали до древніх «батьків церкви».

Як зазначає сучасний український дослідник В. Єфименко – гуманізм (від лат. *humanus* – людський, людяний) «попервах виникає як світське вільнодумство епохи Відродження. ... він швидко поширюється по всій католицькій Європі й стає головною течією в тогочасному духовному житті, впливаючи на філософську, етичну, естетичну думку, на мистецтво Відродження...» [58, 259].

Як відомо, термін «гуманізм» був створений так само, як терміни «законник» (*legista*), «юрист» (*giurista*), «знавець канонічного права» (*canonista*), «художник» (*artista*), що вказує на викладачів і вчителів граматики, риторики, поезії, історії, філософії. Крім того, вже в XIV столітті з'явився термін «гуманітарні дисципліни» (*studia humanitatis*). Вважалося, що в духовному становленні людини головна роль належить словесності, тобто поезії, риторичі, історії і філософії. Дійсно, з усіх інших дисциплін саме вони виявляються найбільш придатними для формування духовності людини.

Поглиблене тлумачення ідей античного греко-римського гуманізму

знаходимо у видатних мислителів періоду Відродження. Першим, хто сформулював поняття «Renaissance», тобто Відродження, і надав цьому слову значення «бойового паролю» культурно-гуманістичної діяльності, був Джорджо Вазарі, автор «Життєпису славетних живописців, скульпторів та зодчих» (1550). З його точки зору, це був час відродження античності, яку він вважав ідеальним зразком людської культури. Здавалося б, цілком слушне пояснення нового поняття, яке Дж. Вазарі вводив у теоретичний ужиток. Проте більш прискіпливий погляд виявляє приховані суперечності. На це звертає увагу О. Александрова, спираючись на визначення доби Відродження: «Як робочу гіпотезу можна взяти визначення, що Відродження (XIV-XVI ст.) – то цілісна культура, яка увібрала в себе все життя людини, а не окремі його характеристики. Це своєрідне поєднання будь-якого живого людського досвіду: матеріального, духовного, правового, етичного і естетичного» [2, 144]. Привертає увагу, що О. Александрова запропоноване визначення розглядає як «робочу гіпотезу», тобто, будучи знаним фахівцем в галузі історії філософії, визнає «білі плями» відносно доби Відродження. Що ж, власне, її не задовольняє? Дослідниця дає чітку відповідь: «...сам термін «відродження» – більше затьмарює, ніж прояснює смисл. Визначальний зміст, який вкладали в нього італійські митці (Дж. Вазарі) – це повернення до античної пластики, цілісного сприйняття світу, відродження демократії, філософії тощо» [2, 144]. Цей «визначальний зміст» обумовлював низку складних процесів, серед яких, як зазначає О. Александрова, передусім звільнення світогляду від односторонності середньовічного світосприймання, поєднання традицій античності «з ідеалами нового життя, нових соціально-економічних відносин». Посилюється інтерес до «виявлення своєрідності людської особистості» і саме в такому контексті починають функціонувати і педагогіка, і естетичне виховання, і мистецтво. Зазначимо, що як історіографічна категорія, термін «відродження» ввійшов в ужиток значно пізніше, у XIX столітті, завдяки роботі Якоба Буркгардта «Культура Ренесансу в Італії» (1860).

Поступово зміст терміну еволюціонував. Відродження стало означати емансипацію науки і мистецтва від богослов'я; зменшення інтересу до християнської етики; зародження національних літератур; прагнення людини до свободи від обмежень католицької церкви. З часів італійського Відродження термін «гуманізм» почав вживатися у двох основних значеннях: як визначення літературно-художнього напрямку, що має на меті утвердження нового образу людини, високоморальної і освіченої особистості, і як філософсько-гуманітарне вчення, що в теоретично-світоглядний та етико-естетичний спосіб об'єднує всі теорії і вчення, які ґрунтуються на розумінні людини як визначальної мети і вищої цінності. В цьому – другому – аспекті гуманізм почав розроблятися відповідними науками про людину та суспільство. У науково-просвітительський обіг термін «гуманізм» був введений німецьким педагогом Ф. Нітхаммером у 1808 р. Він стверджує вищість,

самодостатність і значимість людини; проголошує поза- і антилюдським усе, що сприяє її відчуженості і самовідчуженості; відхиляє концепцію пріоритету ідей і істин «надлюдського» походження в низці феноменів поцейбічного світу.

Все сказане багато в чому пояснює досить широке вживання термінів «відродження» і «гуманізм» для характеристики визначних епох у глобальному розвитку культури. За останні десятиліття з'явилося чимало праць, у яких розглядаються ті чи інші аспекти близькосхідного або далекосхідного Відродження і пов'язаного з ним гуманізму. Чимало написано про грузинське, іранське, вірменське, арабське, індійське, китайське Відродження. Ще раніше історики-медієвісти писали про «каролінгське Відродження» VIII-X ст., яке відобразило відомий підйом культури в країнах Західної Європи в період їхньої феодалізації та про більш значне відродження культури в цих країнах в умовах підйому міського життя в XII ст. Саме по собі це явище з історіографічної і філософської точки зору цілком зрозуміле і закономірне, тому що воно відбиває поглиблене уявлення про розвиток культури різних народів в добу Середньовіччя.

В мистецтві ж гуманізм є відображенням в художніх творах прогресивних суспільних ідей, що полягають у захисті гідності і прав особистості, її свободи і всебічного, гармонійного розвитку, тобто це боротьба засобами мистецтва за гуманність усіх суспільних відносин.

На підставі вивчення хронології й осмислення джерел виникнення, становлення й розвитку гуманізму склалась думка, що «першим гуманістом» слід визнати великого італійського поета Франческо Петрарку (1304-1374). Він був творцем нової європейської лірики, автором всесвітньо відомих сонетів, присвячених мадонні Лаурі, патріотичних концон, інвектив проти папської курії, віршів, що склали його знамениту «Книгу пісень» рідною мовою. У своїх творах, як підкреслює В. Єфименко «Петрарка заклав підвалини нового світобачення, що покликала до життя й нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина» [58, 260]. Як зазначає дослідник далі «Ренесансний антропоцентризм став необхідною ланкою на шляху до нової онтології, до нового світорозуміння, до нової філософії – філософії гуманізму, увага якої зосереджувалася на внутрішньому світі людської особливості в її земному існуванні, в її активній творчій діяльності, сповнених земними пристрастями» [58, 261].

Виходячи з думки про людину як моральну за своєю природою істоту, здатну безмежно вдосконалюватися під впливом світської освіти і виховання, Петрарка створив вчення, що утверджувало людську гідність у реальному житті. Гуманісти наступних поколінь, розвиваючи ідеї Петрарки, запропонували принцип нової універсальної релігії – М. Фечіно; нової синтетичної філософії – Дж. Мірандоло; нової етики – Л. Валла; виховної доктрини – Л. Альберті; політичного устрою – М. Падуанський, Н. Макіавеллі. Гуртки гуманістів, які спочатку виникли в Італії на початку

XIV ст., поступово перетворилися на могутній гуманістичний рух, який охопив Німеччину, Францію, Голландію, Англію, з часом – всі європейські країни, в тому числі Україну.

Як вже зазначалося, осмислення доби Відродження має значний джерелознавчий доробок. Однак це зовсім не означає, що вчені досягли одностайної думки щодо її характеристики. Це пояснюється, насамперед, неординарністю названого періоду історії культури Європи, в якій відбуваються значні зміни в усіх сферах життя людини, пов'язані з такою засадничою рисою доби, як гуманізм.

Отже, поняттям «гуманізм» охоплюється загальна тенденція, що починається з Франческо Петрарки, і знаменує собою новий період в історії естетичної думки і художньої культури, адже гуманізм доби Відродження не був чітко вираженою філософською думкою, це була, скоріше, культурна і педагогічна програма, серцевиною якої була людина.

Прерогатива гуманістики – тлумачення людини як вищої цінності, дослідження шляхів та засобів «олюднення людини», тобто її виховання й формування на принципах людяності. Видатні мислителі доби Відродження сформулювали цілу низку засадничих для філософської та естетичної гуманістики ідей. Головна серед них – ідея самостійності людини, яка, так би мовити, залежить від самої себе. Це, власне, філософія особистісного, індивідуального вдосконалення, це усвідомлення свободи у «виборі себе», це самоутвердження і самореалізація. Митці Відродження створюють своєрідний культ людини, захоплюються її розумом, духом і тілом. Саме свідомість і незалежна суспільна позиція, гордість і самоповага, усвідомлення власної сили і здібностей стають провідними темами творчості таких видатних діячів Відродження, як Данте, Петрарка, Боккаччо, Сервантес, Томас Мор, Томазо Кампанелла та інші. Зауважимо, що для літераторів цієї доби був властивий «карнавальний стиль» зображення людини (М. Бахтін), коли автори охоче користувалися засобами іронії, гумору, сарказму, гіперболи у життєписі героїв своїх творів.

Культура Відродження обґрунтовує і зовсім інше ставлення до особистості самого художника, заперечуючи середньовічне уявлення про нього, як про ремісника. «Замість простих ремісників в них почали бачити людей особливих, тих, що сприяють підвищенню міжнародного престижу міста або держави...» – стверджують українські науковці М. Кушнарєва та В. Панченко в своїй роботі «Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження» – «відбувся рішучий поворот у розуміння змісту та значення особистості художників. Їх почали нагороджувати за видатні досягнення в мистецтві... У світі цього зрозуміло, чому Комізо Медічі сказав, що «художники – це небесні створення, а не в'ючні віслики», а папа Лев X багато що вибачав Мікеланджело» [92, 40]. Символом Ренесансу стає постать всебічно розвиненої особистості, яку уособлює художник-творець. Творець нової епохи – це конкретне втілення універсальної людини, всебічно освіченої особистості. В епоху

Відродження художника називають «божественним генієм», з'являється спеціальний літературний жанр, пов'язаний з описом біографії творчої особистості – так звані «життєписи». Вважалося, що кожна людина, як не за родом занять, то хоча б за своїми інтересами, повинна наслідувати художника. У зв'язку зі зміною ставлення до людини змінюється і ставлення до мистецтва. Воно набуває високої соціальної цінності.

Досить своєрідно у цей час представлені естетичні дослідження, які велися не мистецтвознавцями, не філософами, а практиками мистецтва – художниками. Загальноестетичні проблеми розглядалися в межах того або іншого виду мистецтва, переважно живопису, скульптури, архітектури, тобто тих мистецтв, що отримали найповніший розвиток саме в цей період. Щоправда, досить умовним стосовно Відродження був поділ діячів Ренесансу на вчених, філософів чи художників. Практично всі вони були універсальними особистостями. «Годі не було майже жодної помітної людини, яка б не здійснила далеких мандрівок, не володіла б чотирма або п'ятьма мовами, не славилась би в кількох галузях творчості» [184, 346].

Отже, Відродження – це звертання до античності, але вся культура цього періоду зайвий раз доводить, що Відродження в чистому вигляді, Відродження як такого, повернення не буває. Мислителі-відродженці бачили в античності те, що хотіли. Тому зовсім не випадково, що особливу зацікавленість у цей період викликає неоплатонізм. О. Лосєв блискуче показує причини поширеності саме цієї концепції в добу італійського Відродження. Неоплатонізм не міг не привернути уваги відродженців ідеєю еманации (витікання) божественного змісту, ідеєю насиченості світу (космосу) божественним змістом і, нарешті, ідеєю Єдиного як максимально конкретного оформлення життя і буття. Бог стає ближче до людини, Він мислиться майже пантеїстично: Бог злитий зі світом, він одухотворює світ. Тому світ і вабить людину. Розуміння людиною світу, наповненого божественною красою, стає одним з головних світоглядних завдань епохи Відродження.

Найкращим засобом розуміння Божественної краси, що наповнює світ, справедливо визнаються можливості людських почуттів: виникає пильний інтерес до візуального сприйняття, а звідси – розквіт просторових видів мистецтва (живопис, скульптура, архітектура). Адже саме ці мистецтва, на переконання діячів Відродження, дозволяють точніше запам'ятати та втілити Божественну красу. Це одна з причин того, що культура Відродження яскраво виявляє художній характер.

Гуманісти були творцями нової системи знання, у центрі якої постала проблема людини. Основна ідея гуманізму і полягала в тому, що реальна, земна і внутрішньо вільна людина була в гуманістів мірою всіх речей. «Людину по праву називають і вважають великим чудом, живою істотою, дійсно гідною замилювання» [185, I, 248], – наголошував у «Промові про гідність людини» Джованні Піко дела Мірандола.

Наша спроба зануритися у виявлення специфіки поняття «гуманізм», яке органічно пов'язане з поняттям «відродження», вимагає залучення

більш широкого кола проблем, зокрема, проблеми естетичних категорій. Теоретики Ренесансу продовжували як розробляти цілу низку тих естетичних категорій, які склалися ще в Античності, так і визначати нові. Природа і сутність прекрасного пояснювалася ними за допомогою понять «гармонія» і «грація». Широко застосований у живописі і поезії античний принцип «мімезиса» (наслідування), достатньо глибоко обґрунтовувався в трактатах Франческо Патриці і Томазо Кампанелли. Категорія «пропорція» асоціювалася у теоретиків і практиків Відродження, насамперед, з правилом «золотого перетину». У трактаті «Про божественну пропорцію» італійський математик Луїджі Пачолі писав про те, що правилу «золотого перетину» підпорядковуються всі земні предмети, що претендують бути гарними. В естетиці Відродження значне місце посідає і категорія «трагічне». Суть трагічного світовідчуття полягає в нестійкості особистості, яка, в кінцевому підсумку, спирається тільки на саму себе. Трагічне світовідчуття великих відродженців пов'язане із суперечливістю цієї культури: з одного боку, у ній присутнє переосмислення античності, а з іншого – продовжує домінувати християнська тенденція. З одного боку, Відродження – епоха радісного самоствердження людини, а з іншого – епоха найглибшого розуміння всієї трагічності її існування. Про це свідчать, наприклад, сонети Петрарки і розписи в Сікстинській капелі Мікеланджело. Категорії естетики цього періоду динамічно розвивалися і істотно модифікувалися.

В добу Відродження людська особистість набуває небаченої раніше цінності: поглиблюючи античне розуміння гуманізму, видатні діячі Ренесансу представили його як вираз «цілісності людського духу», свідчення «повноти та неподільності» людської природи. По-новому тепер сприймається і тілесність людини: після середньовічного «прокляття плоті» настає її реабілітація – створюється культ фізичної краси, втіленої в полотнах Боттічеллі, Леонардо да Вінчі, Рафаеля. Але головним для гуманістів-класиків був людський дух, неповторність і унікальність кожного індивідуума. Особливої сили ренесансному гуманізмові надавало те, що ідея Людини талановито розкривалася засобами високого мистецтва, в якому органічно поєднувалися «чиста думка» і свіжий чуттєвий досвід митця. Мистецтво Ренесансу висловлювало свої істини і спостереження від людини, про людину і для людини. Для культури цієї доби мистецтво мало таке саме всеохоплююче значення, як для XVIII ст. – філософія, для XIX – наука, для XX – техніка. Існує думка, що саме в цей період формується поняття особистості як такої («внутрішня людина»).

Надалі гуманістичні ідеї знайшли свій розвиток і поглиблення у творах і практичній діяльності видатних представників Просвітництва. На прапорах просвітителів – Дж. Локка, А. Сміта, Д. Юма, Фр. Вольтера, Ж.-Ж. Руссо, Г. Лессінга, І. Канта та ін. – були накреслені два головних гасла: наука і прогрес. Саме ними мала керуватися вільна і свідомо людина.

Глибокий і об'єктивний аналіз епохи Відродження, а значить і гуманізму як історичного явища незалежно один від одного зробили

Гердер, Гегель та Мішле, а їхні міркування й оцінки не втратили актуальності до теперішнього часу, як і праці багатьох інших дослідників. Так, вище згадуваний нами Я. Буркгард в своїй роботі «Культура Італії в епоху Відродження» (1860) стверджував, що Ренесанс був цілковитим запереченням середньовічної епохи заборон та догматів. Така категорична точка зору суперечила переконанням інших поціновувачів естафети двох великих епох, котрі вбачали спадкоємність середньовіччя в підвалинах новацій Відродження. Час і доскіплива робота багатьох поколінь дослідників довели наявність впливу середньовічної культури, але не дали підстав вважати безперечною ні одну зі згаданих концепцій.

В умовах ХХ ст. інтерес до проблем італійського Відродження позначений принципово важливими дослідженнями співвітчизників гуманізму. Це перш за все роботи Е. Гарена, Б. Кроче, А. Грамші, які певним чином підсумовують та узагальнюють напрацьовані традиції.

Зокрема, Еудженіо Гарен, який понад п'ятдесят років плідно займався проблемами теорії та історії італійського Відродження, у своїй праці «Історія італійської філософії» не лише розглянув термінологічний ряд досліджуваної епохи, але й зробив спробу визначити хронологічну послідовність певних розділів розвитку італійської культури. Ця так звана «періодизація Гарена» передбачає поділ епохи від XIV до середини XVII ст. на три умовні періоди: I) «доба гуманізму»; II) «відродження»; III) «контрреформація і барокко». Авторитет Гарена в науковому світі дав право такому поділу закріпитись в літературі, але полеміку породжував той факт, що сам гуманізм не вичерпався у першому періоді, а й дотепер залишається однією з провідних ідей філософії, політики, соціології, мистецтва тощо. В своїх дослідженнях Е. Гарен постійно наголошує на «полемістичній свідомості» доби Відродження, на «яскраво вираженому потягу до буття» її сучасників, на виробленні «програми розриву із старим світом з метою затвердження інших форм освіти і спілкування». Ці риси ренесансної свідомості формувалися цілком свідомо, як протиположність релігійно-аскетичному світосприйманню середньовіччя, як заперечення ідеї гріховності життя – однієї з тез середньовічної моралі.

Вагомий внесок в вивчення історії Відродження внесли російські дослідники. Так, наприкінці XIX – поч. ХХ ст. з'являються теоретичні та художньо-публіцистичні роботи О. Веселовського, М. Кореліна, Д. Мережковського. До сьогодні викликають інтерес роботи М. Бердяєва та П. Флоренського., а праці Л. Баткіна, Л. Брагіної, О. Горфункеля, О. Лосева, Н. Ревякіної, В. Рутенбурга, Л. Чіколіні стали реальним надбанням щодо відтворення атмосфери наукового пошуку в умовах XIV-XVII століть, проведення реального аналізу «Античність – Середньовіччя – Відродження» та реконструкції життєвих і творчих доль видатних гуманістів.

Мистецтвознавчий аспект дослідження Відродження представлений роботами М. Алпатова, В. Лазарева, А. Ефроса, а в працях О. Анікста, Г. Бояджієва, О. Габричевського, Ю. Колтинського, А. Конена,

М. Лібмана, Є. Роттенберга, розкрита історія та теорія живопису, театру, музики, скульптури, архітектури.

Епоха Відродження, як важливий етап у розвитку культури європейської цивілізації, розглянута в роботах провідних європейських культурологів, зокрема, Й. Гейзінги та О. Шпенглера.

В Україні ідеї ренесансного гуманізму, інтерес до яких яскраво виявлено в останні роки в роботах Я. Ісаєвича, М. Кашуби, В. Нічник, М. Поповича та інших, починають поширюватися з другої половини XVI ст. Серед українських зачинателів гуманістичної культури XV – XVI ст. особливо відзначились Ю. Дрогобич, П. Русин, С. Оріховський. Далі найбільш відомими в українській гуманістиці були роботи Г. Сковороди, який у своєму вченні про людину акцентує увагу на її внутрішньому духовному стані («філософія серця»). Цей мандрівний філософ оспівував внутрішню свободу особистості, її незалежність. Мета людського життя – це «радість серця», «внутрішній лад», «міцність душі». Висуваючи ідею щастя як вищу мету людського життя, Г. Сковорода створює вчення про «сродну працю» як одну із найважливіших передумов досягнення людиною щастя, реалізації дійсно людського способу життя, самоствердження особи, найвищу насолоду особистості. Нагадаємо тут і відоме дослідження І. Голеніщева-Кутузова «Гуманізм у східних слов'ян (Україна і Білорусь)», завдяки якій Україна активно була включена в європейський ренесансний контекст.

Важливим, на наш погляд, слід вважати той факт, що помітними виявилися успіхи сучасних діячів вітчизняної гуманістичної науки, які в умовах самостійної української держави активно й неупереджено висвітлюють білі плями відносно наявності і самобутності українського Відродження, що розвивалось під впливом європейських традицій і сповідувало провідні принципи віри в можливість людської особистості, наближення її до природи і возвеличення людини в художній творчості. Їхніми працями доведено, що при цьому вітчизняні гуманісти, традиційно орієнтуючись на канони античності, наслідуючи європейські ренесансні школи, дбали про збереження національної специфіки і ідентичності.

Показово, що лише за останні десятиліття побачили світ ґрунтовні дослідження впливу епохи Відродження на безперервний розвиток світової гуманістики і культури таких відомих українських авторів, як В. Роменець, Л. Левчук, В. Єфіменко, С. Безклуба, В. Бітаєв, А. Дорога, О. Оніщенко та ін.

Навіть такий короткий перелік дослідників дає можливість скласти уявлення про той масив даних, який вже напрацьовано й опубліковано, але інтерес до епохи Відродження та його гуманістичної ідейної енергетики не згасає, бо виявляються нові теми й аспекти, котрі вимагають зусиль, пошуків і підходів для розкриття феномену виникнення й поширення ідеї антропоцентризму та харизми світського вільнодумства по всій Європі.

Як зазначають автори монографії «Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи»: «XX ст. піддало сумніву і критиці навіть класичні

концепції гуманізму. Людина в сучасному світі знов перетворилася на найактуальнішу проблему...» [52, 48]. Гуманістичні ідеї в наші дні представлені найрізноманітнішими вченнями та концепціями. Це і етика ненасильства – Г. Д. Торо, Р. У. Емерсон; ідеї діалогової моралі, сформульовані М. Бахтіним, М. Бубером, А. Л. Мейером, Ф. Ебнером; екологічна етика Р. Атфільда, О. Леопольда, П. Шепарда; комунікативна етика Ю. Габермаса та К. О. Апеля; біоетика Д. Каллагана, Р. Уїтчі; «інтегральний гуманізм» Ж. Марітена; «теономна культура» П. Тілліха; безрелігійне християнство Д. Бонхоффера; інтегральна мовна комунікація П. Лоренца та Х. Перельмана. Однією з найпомітніших сучасних концепцій є екзистенціальний гуманізм.

В сучасній гуманістиці поняття «гуманізм» вживається в різних значеннях. Так, відомий український дослідник В. Бітаєв наголошує на вживанні терміну «“гуманізм” в широкому й в вузькому значенні. У вузькому значенні гуманізм це ідеологія доби Відродження, це світське вільнодумство цього періоду. ...у широкому значенні гуманізм – це прогресивне спрямування у суспільній думці, ознакою якого є захист гідності людини, її свободи і права на всебічний, гармонійний розвиток» [25, 38]. Слід врахувати й те, що з моменту свого зародження і до нашого часу гуманізм як філософське вчення і культурне явище не раз змінював своє обличчя, виступав і виступає в різних формах та іпостасях. За хронологічними критеріями визначають античний, ренесансний, просвітницький, сучасний і новітній гуманізм.

Згідно з світоглядними критеріями розрізняють секулярний, теологічний, матеріалістичний, ідеалістичний, раціоналістичний, ірраціоналістичний, природний та космологічний гуманізм. Визначають також західний (європейський) та східний (азіатський) типи тлумачення людини. Втім, незважаючи на істотні відмінності і навіть деякі протилежності, всі різновиди гуманізму збігаються в головному – визнанні людини найвищою цінністю. Поняття «гуманізм» «означає те філософське тлумачення людини, за яким все суще в цілому інтерпретується, вимірюється від людини і відповідно людиною» [161, 51].

Сучасна світова гуманістика формується і розвивається в контексті становлення загальнолюдської культури, в ситуації, коли потреба в діалозі культур і цивілізацій стає однією із найсуттєвіших проблем сучасності. Саме на початку третього тисячоліття формування «нової епохи» усвідомлюється взаємозв'язок і взаємозалежність всіх країн світової спільноти. ХХІ століття ЮНЕСКО запропонувало відзначити як “століття освіти”, а фундаментом освіти має бути сучасна система гуманітарного виховання, яка орієнтується на самоцінність людини як на взірць універсальності, на активне та творче ставлення до життя, розумність у поєднанні з розвинутою культурою чуттєвості, з усвідомленням власної відповідальності.

1.2. ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ XIV – ПОЧ. XV СТ.

Культура епохи Відродження носить подвійний характер: з одного боку, ми виявляємо в ній відгуки середньовічної традиції, що продовжує жити аж до XVI ст.; з іншого, не можна не бачити тих прогресивних змін, що відбуваються у всіх сферах культури й ідеології. Одним з найважливіших завоювань культури Відродження, вважає В. Шестаков, була «перемога вільнодумства, позбавлення від засилля схоластики, звільнення особистості від станової обмеженості і ремісничої рутини, характерних для феодального суспільства» [265, 120]. Звідси вражаюча навіть для Енгельса багатогранність діячів Відродження. «Це був, – писав Ф. Енгельс, – найбільш прогресивний переворот з усіх пережитих до того часу людством, епоха, яка потребувала титанів і яка породила справжніх титанів думки, пристрасті і характеру, різнобічності і вченості. Люди, які поклали початок сучасному пануванню буржуазії, були чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно-обмеженими» [184; XX, 346]. Сприятливі умови для розвитку особистості створювалися, як це не парадоксально, завдяки недостатній розвиненості капіталізму. Особистість, щойно звільнена від «ідіотизму» сільського життя, від станової ієрархії, ще не випробувала на собі ні впливу буржуазного суспільного ладу, який калічить і спустошує людську душу, ні капіталістичного виробництва з його тенденцією до вузької спеціалізації і стандартизації праці. Як зазначає український філософ В. Єфименко, секуляризація культури в умовах Відродження «цілком відповідала інтересам молодій буржуазії, що стала панівною силою в містах. Проте своєю гуманістичною спрямованістю, героїчним оптимізмом, гордою вірою в людину, широкою народністю образів мистецтва Відродження виходило за рамки ідеології ренесансної буржуазії» [58, 252].

В контексті співставлення двох послідовних в історичному плані епох В. Єфименко звертає особливу увагу на оновлення філософії доби Відродження і наголошує: «Філософська думка Відродження створює нову, пантеїстичну в засадах картину світу. В ній немає місця для ідей божественного творіння, Бога ототожнено з природою, природу й людину обожнено. Внаслідок ревізії філософського змісту цих понять бог філософії Відродження втрачає деякі риси, що ними традиційно наділяли ортодоксальна релігія, схоластичне богослов'я, і набуває нових. Він втрачає свободу, він не творить світ “із нічого”, а стає вічним його супутником, зливається з законом природної необхідності. А природа набуває рис божественних, тобто з творіння Божого перетворюється на першооснову речей, якій притаманні всі необхідні для творення сили» [58, 253].

Культура Відродження позначена боротьбою проти релігійної ідеології, проти її безумовного диктату, засилля і догматизму. Вона виступала як антипод середньовічної схоластики, що панувала в європейських університетах, правлячи за філософське обґрунтування релігійного світогляду. Схоластична філософія мала консервативний

характер і не могла реагувати на різноманітні моральні потреби людини, що виникали в умовах інтенсивного міського співіснування. Нове життя вимагало нової філософії, нової моралі, нової ідеології. Тому Відродження означало духовне оновлення, створення такої культури, яка ґрунтувалася б на земних пориваннях людини. Безумовним завоюванням Ренесансу слід визнати народження світської культури.

З наукової точки зору Відродження загалом не можна розглядати як просте заперечення релігійного світогляду і релігійної моралі середньовічної Європи. Прогресивна культура цього періоду дійсно характеризується антицерковними настроями, але не антихристиянськими. Для цієї культури типовими є спроби поєднати християнство з дохристиянськими типами культури, у тому числі релігійні та світські її аспекти, тобто, як духовно-піднесені так і земні, а значить і чуттєво-тілесні прагнення людини. Не відмовляючись від християнських цінностей, гуманісти пропагували принципову відкритість до всього розмаїття культури, вбачаючи сам спосіб її існування у діалозі різних її форм.

На наш погляд важливо підкреслити, що Відродження характеризується особливим ставленням до античності. Діячі Відродження прагнули відтворити античний світ у всьому багатстві його культурних здобутків. Вони багато зробили для врятування і відновлення цих здобутків: збирали давні рукописи, зразки грецької та римської культур, твори античного мистецтва, предмети домашнього вжитку. Античність для них була не просто об'єктом вивчення, а й способом життя. Вони намагалися вжитися в неї, перенести її форми в своє культурне середовище. І це не дивно, бо саме в античності вони шукали джерело нових ідей, точку опертя у боротьбі зі схоластикою і середньовічною обмеженістю. Античність з її увагою до чуттєво-тілесних аспектів буття могла відіграти роль теоретичного обґрунтування характерної для Відродження зацікавленості у суто земних справах, властивого для Ренесансу прагнення знайти задоволення і розраду не в потойбічному світі, а в земному житті. І якщо середньовіччя протиставляло небесне життя земному, духовне начало природному, то Відродження, спираючись на кращі зразки античної культури, прагнуло реабілітувати земне життя людини та її природні начала.

Відродження античної спадщини перепліталось з національним відродженням і утвердженням демократичних форм суспільного життя.

Важливою рисою ренесансної культури була увага до людської особи, яка стає не тільки головним предметом мистецтва, а й провідною філософською темою. Зацікавленість у проблемах індивідуального, особистого життя є характерною для нової культури. Гуманістична філософія досліджує людину у її ставленні до природи, суспільства, космосу і Бога. І всюди людина виступає як центр і головна мета. Для Відродження є типовою ідея діяльного саморозвитку людини, ідея її безмежного самовдосконалення, культивування людиною самої себе. Всебічний, гармонійний розвиток людини розглядається як самоціль, як

надзавдання. Особлива роль у цьому процесі належить культурі, і перш за все гуманітарній культурі як головному засобу саморозвитку людини. Тому цілком зрозумілим стає нерозривний зв'язок Ренесансу з гуманізмом, культури Відродження з гуманістичним рухом. Гуманізм є внутрішнім визначенням всієї ренесансної культури. «Увесь Ренесанс, – на думку О. Лосева, – це є теорія і практика гуманізму» [100, 108].

Багатьма науково-історичними дослідженнями встановлено, що гуманістичний рух виникає у XIV ст. і набуває широкого розповсюдження у XV ст. В багатьох італійських містах виникали численні гуртки гуманістів, в які об'єднувалися люди незалежно від їхньої станової або цехової приналежності, глибоко зацікавлені римськими і давньогрецькими авторами, закохані в класичну літературу і загалом в античну культуру. Поступово в різних містах Італії (Флоренції, Мілані, Римі, Неаполі, Венеції) формуються гуманістичні центри, які справляють значний вплив на культурне життя. Гуманістичний рух розповсюджується в університетах, де, крім традиційних дисциплін, викладаються риторика, поетика, історія та інші гуманітарні предмети. Багато гуманістів завдяки своїй всебічній освіченості набувають чималої ваги в суспільстві, обіймають важливі державні посади. Поступово гуманістичний дух проникає в політику, мистецтво, музику, філософію. Відбувається їхня, так би мовити, «гуманізація». Навіть церква не залишається осторонь цього процесу: багато церковних діячів перебували під впливом гуманістів. «Гуманістична ідеологія поклала край духовній монополії католицької церкви в Західній Європі, – зазначає В. Єфименко. Культура Відродження живила ідеї реформаторів... Передові мислителі XVI століття першими в європейській історії обстоювали право на ересь, вважали віротерпимість обов'язковою умовою нормального людського спілкування» [58, 256].

Саме завдяки гуманістичному руху формується новий світогляд, вплив якого на всебічні і глибокі зміни в європейській культурі був незаперечним. Стрижнем цього світогляду було усвідомлення величчя та безмежних можливостей людини, яка постає як центр світу, головний предмет уваги і наукового пізнання. Гуманістичний антропоцентризм, як визначальна риса такого світогляду, принципово відрізнявся від християнського антропоцентризму, який був підпорядкований релігійному геоцентризмові – у релігійній свідомості чільне місце посідає Бог, хоч він і творить світ задля людини. Гуманісти, навпаки, на перший план висували людину як творця земного буття, що у своїх творчих можливостях підноситься до рівня самого Бога.

Гуманізм не просто зробив людину головним об'єктом вивчення для науки, а виробив принципово нове розуміння людини. На противагу традиційному приниженню людини гуманісти вважають її за найвищу цінність, підносячи над усіма живими створіннями. Вона – найпрекрасніша, найшляхетніша, наймудріша і найсильніша істота. Сенс її буття – у пізнанні і творчій діяльності.

Людина приходить у світ не для того, щоб нудьгувати у

бездіяльності, а щоб прагнути великих і славних справ. Світ, у якому живе людина, – це поле її діяльності, завдяки якій вона стоїть нарівні з цим світом. Гуманістичним ідеалом людини виступає всебічно розвинена особистість, яка характеризується гармонійним розвитком душі і тіла, думки і почуттів, розуму і волі. Ідеалом тут виступає як гармонійний розвиток самої людини, так і гармонійна єдність її зі світом.

Гуманісти виступали проти станового поділу феодального суспільства, проти станової ієрархії і корпоративності суспільного життя; їхні погляди відбивали об'єктивний процес вивільнення людини від пріоритету колективних форм існування, від цехової регламентації та корпоративної залежності. Людина сама ставала своєю опорою, бо всі її якості, її гідність і благородство, місце у суспільстві визначалися лише результатами її власної праці. Але властивий особистості ренесансного типу активізм мав і свої негативні наслідки. Зворотний бік «титанізму» та «індивідуалізму», що народжувалися із абсолютизації людської суб'єктивності, нестримне прагнення особистості до самоствердження детально висвітлює О. Лосев у своєму дослідженні культури Ренесансу [100].

Зазначимо, що самокритика індивідуалізму простежується вже у самій цій культурі. Показовою щодо цього є творчість У. Шекспіра, де яскраво зображено трагедію людської особистості, що приходить до самозаперечення: боротьба титанів увінчується загальною загибеллю. Варто зауважити, однак, що Ренесанс ще не знав індивідуалізму як протиставлення особистих інтересів суспільним. Обґрунтовуючи самосвідомість особистості, гуманісти прагнули до гармонійного поєднання суспільних та особистих інтересів. Тут чітко простежується суспільно-політична, громадянська лінія в гуманізмі, одним із найпотужніших напрямів якого був так званий громадянський гуманізм. Усі гуманісти вболівають за долю своєї батьківщини, мріють про справедливий устрій суспільного життя.

Столицею гуманістичного руху в Італії була Флоренція. Біля витоків цього руху стояв великий італійський поет і мислитель Данте Аліг'єрі (1265–1321), поетична творчість і активне політичне життя якого були тісно пов'язані з цією столицею італійського Ренесансу. Його поетичні твори, філософські і політичні трактати, такі як «Бенкет», «Монархія» та ін., стали джерелом багатьох гуманістичних ідей. Данте немов би підсумовує ідейний розвиток попередньої доби, а його «Божественну комедію» дослідники розглядають як своєрідну енциклопедію християнського світорозуміння, хоча в ній вже відчутно лунають нові мотиви: насамперед це стосується ставлення до людини, нового тлумачення її природи, співвідношення божественного і людського; він також висловлює віру у силу людини, виступає проти аскетичного заперечення земного життя.

Данте вважав, як зазначає В. Єфименко, – «людину своєрідною ланкою між тлінним і нетлінним, і це засадниче положення обґрунтував у

філософських трактатах, втілював в образній системі «Божественної комедії» [58, 259]. Дуальна природа людини – смертна і безсмертна – зумовлює і дуалізм її призначення: «...Вона одна з усіх істот визначається до двох кінцевих цілей». Цими кінцевими цілями людського існування є два види блаженства: першого можна досягти в земному житті завдяки «власним чеснотам», друге, можливе тільки посмертно, є «блаженство вічного життя, що полягає в спогляданні божественного образу». Вчення про подвійне призначення людини вказує на розрив Данте-філософа з середньовічною традицією, адже блаженство, якого можна досягти в земному житті, ставало самостійним і рівноцінним вічному блаженству. Досягнення двох видів блаженства потребувало й різних за характером і змістом постанов, як підкреслює український дослідник «земна роль людини ставала реальністю в громадянському суспільстві під проводом світського правителя й за приписами філософії; проблемами вічного життя опікувалася церква, очолювана римським понтифіком» [58, 260].

Данте з прихильністю ставиться до античності. Античні поети і філософи посідають поважне місце у його «Комедії», водночас він критично ставиться до діячів християнської церкви. Поет мріє про відродження античної монархії з центром у Римі, вважаючи італійців законними нащадками давніх римлян. Ця монархія повинна мати світський характер, бо державна влада, на думку Данте, не може залежати від церкви.

Важливий постулат в філософських поглядах Аліг'єрі відзначає В. Бітаєв: «З точки зору Данте, особливої уваги набуває людська діяльність, яка повинна бути не лише обов'язковою, але й вільною. Саме поєднання «обов'язок – свобода» і визначає моральну оцінку людини» [25, 43]. Отже, користуючись даною їй свободою, людина здатна виконати своє покликання. У трактаті «Бенкет» Данте виклав антифеодальне за духом учення про шляхетність особистості, що не залежить ні від знатності, ні від багатства. Шляхетність людини полягає в її діяльності, яка може піднести природне (людське) до божественного. Найкраще втілює високі уявлення про людину образ Уліса (Одісея) в «Божественній комедії». Ідеалом людини стає сміливий першовідкривач, у якого потяг до нових знань і слави взяв гору над страхом порушити заборону богів. Такі ідеї свідчили про народження нового світорозуміння. «Фактично кожний твір Данте, чи то філософські і політичні трактати («Монархія», «Бенкет»), чи то уславлена «Божественна комедія», стає джерелом гуманістичних ідей», – підсумовує В. Бітаєв [25, 43].

Проте, якщо вести мову про конкретне виникнення гуманістичного руху, то першим гуманістом цілком справедливо вважається інший видатний італійський поет і філософ Франческо Петрарка (1304–1374). Сьогодні Петрарка більше відомий як великий поет, автор поетичних творів, присвячених його ідеалові – коханій Лаурі. Але для нашого дослідження вагомішим є той факт, що він є автором численних трактатів, у яких вперше сформульовані ідеї та принципи гуманізму. Більше того, і за

способом власного життя Петрарка був одним із перших гуманістів – його життєві інтереси й потреби цілком підпорядковані заняттям літературою, історією та філософією. Він був першим інтелігентом у точному розумінні цього слова, бо жив лише літературною працею. Левову частку часу Петрарки поглинали заняття античністю. Він мав унікальне на той час зібрання класичних латинських текстів, захоплювався Цицероном і Вергілієм, займався також глибоким вивченням та критичним осмисленням текстів Арістотеля і Платона. Бібліограф Петрарки Л. Бруні підкреслює, що цей поет і поборник об'єднання Італії був «першим, хто володів таким витонченим розумом і хто відродив витонченість втраченого стилю древніх».

Виходячи з наведеного вище, можна стверджувати, що Франческо Петрарка є уособленням гуманістичного світосприймання. Це підкреслює український дослідник В. Єфименко, наголошуючи, що цей видатний італієць «заклав міцний підмурок нового світобачення, сформулювавши нову систему культурних цінностей – гуманізм, у центрі якого перебувала людина» [58, 260]. Введенням понять «humanitas» (духовна культура) та «humanitatis» (гуманітарні науки) Петрарка поклав початок блискучому духовному прозрінню й оновленню – феномену, який вабить і захоплює, мобілізує і веде за собою кращі інтелектуальні сили багатьох поколінь.

Про глибину гуманістичних переконань Петрарки свідчить той факт, що залишаючись вірним християнином, він впродовж усього життя прагнув примирити християнство з античністю. В той же час він виступав проти схоластичної обмеженості та невігластва. Показовим щодо цього є один із найважливіших його полемічних творів «Про своє та чуже невігластво». Зовні твір начебто спрямований проти аверроїзму, але насправді Петрарка виступає проти всієї системи догматів середньовічної ученості. Він охоче визнає себе невігласом у схоластиці, але водночас вказує на неосвіченість самих схоластів. Їхній уявний ученості протиставляються нові знання і культура. В цих знаннях немає місця авторитетові якогось одного філософа (для схоластів це – Арістотель), бо справжня освіченість полягає у засвоєнні усього багатства створеної людством культури. Петрарка проголошує принципову відкритість до всієї античної спадщини. По суті, він накреслює програму гуманістичного руху.

Важливим пунктом цієї програми була сформульована Петраркою одна з кардинальних гуманістичних ідей – необхідність всебічного пізнання людини. Людина, на думку Петрарки, посідає найвище місце серед інших створінь, і навіть більше того – все у цьому світі створено задля неї. Завдяки розуму людина перевершує усіх тварин, а її головна перевага полягає не у становому походженні, а в освіченості. Адже завдяки науці і творчості окрема людина підноситься над юрбою. Особливого значення Петрарка надавав поезії, яка, за його переконанням, більше, ніж щось інше, виховує в людині людяність. Поезія – це джерело і показник мудрості, вона концентрує у собі досвід минулих поколінь. Як християнин Петрарка розумів необхідність зосередження на божественному, але не

вважав за необхідне відмовлятися і від краси земного світу. Його не задовольняє аскетична християнська мораль. Людина, стверджує він, не повинна відмовлятися від земних радощів, а її прагнення до щастя є природним виявом людської натури.

Сучасний український дослідник естетичного виховання і гуманізації особи В. Бітаєв, підкреслюючи віру Петрарки в роль і значення гуманітарних знань, відзначає зміну ставлення поста-мислителя навіть до медицини, яка, на його думку, лікуючи тіло, принижує дух: «Нехай вмирає хворе тіло, була б «вихована» душа! А «виховання душ» – це прерогатива філософів і ораторів» [203, 59]. Творчість Петрарки мала величезний вплив не тільки на його сучасників, а й на наступні покоління гуманістів. «Гуманістичне світобачення, обґрунтоване поетом, започаткувало гуманістичний рух, пов'язаний з діяльністю видатних представників художньої культури Європи», – наголошує В. Бітаєв [25, 45].

Послідовник Петрарки, відомий флорентійський письменник Джованні Боккаччо (1313-1375) писав, що й після смерті Петрарка сорок років неподільно панував над ним. У своїх роботах Боккаччо обґрунтовував високе призначення мистецтва, його пріоритет над ремісничими заняттями, право художника на свободу уяви, винахід, вигадку. Особливе значення для становлення гуманістичної культури мав трактат Боккаччо «Про генеалогію богів», останні книги якого являли собою «апологію поезії» і полеміку з середньовічними літературними критиками.

Серед численних послідовників Петрарки чи не найвідомішим був його друг канцлер Флорентійської республіки Колюччо Салютаті (1331-1406), який очолював один із провідних напрямів у гуманістичному русі – громадянський гуманізм.

Визначальною ознакою цього напрямку був пріоритетний інтерес до соціально-етичної та політичної проблематики. Йому властиві практична спрямованість, прагнення вдосконалити суспільне життя на нових засадах. Розробляючи проблему людини, представники громадянського гуманізму розглядали її у площині взаємин людини з суспільством. На той час у Флоренції утверджується пополанська демократія і встановлюється республіканський устрій. За цих умов захист свободи своєї батьківщини стає для гуманістів провідною ідеєю, їхня соціально-політична ідеологія була спрямована на відстоювання принципів пополанської конституції: Свободи, Рівності, Справедливості.

У своїх трактатах Салютаті схвалює республіканський лад, висловлює своє розуміння сенсу людського життя, вбачаючи його в активному служінні суспільству. Він твердо поєднує політику і культуру. Служіння суспільству потребує знань, справедливо вважав Салютаті. Його головна мета полягала в утвердженні гуманістичної освіченості як основи розвитку нової культури. Він був переконаний, що схоластична філософія не здатна нести істинне знання, і доводив пізнавальне значення поезії та міфології.

Справжня філософія, на думку Салютаті, це аналітичні роздуми про призначення людини, про норми її поведінки в суспільстві. У своєму творі «Про фатум, долю та випадок» він доводить, що в певних межах людина є вільною, має свободу волі. Потрібно лише правильно її скерувати. Треба, щоб розум людини спрямовував її волю до загального блага: «...важливою і принципово новою для гуманістів цього періоду стає категорія «воля». К. Салютаті неодноразово підкреслює примат волі в процесі вироблення ідеалу активного життя, в становленні зв'язків між гуманітарними науками і громадським життям. Саме відштовхуючись від цієї орієнтації, почне складатися самотутня гуманістична концепція Леонардо Бруні», – таку точку зору висловлює В. Бітаєв стосовно органічного зв'язку провідних гуманістичних ідей [25, 45-46].

Леонардо Бруні (1374-1444) автор численних трактатів, перекладач творів Платона, Арістотеля, Демосфена, Плутарха, не тільки зміцнив позиції гуманізму, а й збагатив його новими ідеями. Він усвідомлює необхідність перегляду моральних засад і пише про це у «Вступі в науку про мораль», де формулює завдання нової світської етики – «науки життя», яка вела б людину до щастя в земному житті. Обстоюючи незалежність моралі від релігійної догми, гуманіст звертається до етичних вчень античності в пошуках теоретичного обґрунтування своїх ідей. Критичний аналіз доктрин стоїків, епікурейців та перипатетиків дає змогу йому, відкинувши суперечності між ними, віднайти спільне: ідею діяльної чесноти, що реалізується в активному громадянському житті: «Кожну чесноту слід розуміти приблизно так: вона є характером і набувається вправлінням душі і діяльністю, і так, що сама вона вправно й мудро завершує діяльність».

Коли В. Ефименко зазначає, що «Бруні – яскравий виразник ідей громадянського гуманізму – одного з провідних напрямів гуманістичної думки XV століття» [58, 261], то напевно має на увазі, ще й те, що Бруні своєю інвективою «Про лицемірів» започаткував античернецьку полеміку гуманістів. Таку саму назву мав діалог Поджо Браччіолі, написаний тридцять два роки потому. До них приєднується діалог Лоренцо Валли «Про чернецьку обітницю», в якому автор ставить під сумнів правомірність самого існування чернецтва як церковної інституції. Лицемірством вважають гуманісти аскетичне самозречення, проповідь зневажливого ставлення до світу, відмову від живих земних пристрастей. Тобто критиці піддавалася релігійна система моральних цінностей, що вже віджила своє й не відповідала новим уявленням про гідність людини. Головна праця Бруні мала назву «Вступ в науку про мораль» і, за висловом В. Бітаєва, «сприймалася в XV ст. як «наука життя» – нова світська етика, побудована на ідеї права людини на земне щастя, на повноцінний вияв своїх інтересів та можливостей» [25, 46].

Як і Салютаті, призначення людини Бруні бачив у діяльності для блага держави. Згідно з його концепцією, лише у суспільстві, у тісному спілкуванні з іншими його членами людина може розвинути і зреалізувати

свої здібності, досягти досконалості. Велике значення у цій справі має гуманітарне знання, словесність загалом. Саме гуманітарні науки вдосконалюють і прикрашають людину, і першість тут належить філософії. Ведучи мову про філософію, Леонардо Бруні мав на увазі вивчення і засвоєння античної філософії. Сам він був активним пропагандистом античної літератури, переклав на латинську мову «Нікомахову етику» і «Політику» Арістотеля. Віддаючи перевагу моральній та політичній філософії, він підкреслював їхнє практичне значення у вихованні громадян.

До найталановитіших послідовників Салютаті, яскравого виразника гуманістичних ідей, безумовно належить і Поджо Браччоліні (1380-1459), який, завдячуючи своїй блискучій освіченості, пройшов шлях від провінційного писаря до канцлера Флорентійської республіки. Він здобув європейську відомість як письменник та збирач античних рукописів, бо саме йому вдалося знайти і врятувати низку винятково цінних рукописів, зокрема поему Лукреція Кара «Про природу речей».

Поджо Браччоліні написав багато творів на етичні теми, які відрізняються критичною спрямованістю проти вад тогочасного суспільства. Головний об'єкт його критики – принципи церковної моралі та занепад моральності духівництва. У діалозі «Про лицемірів» Браччоліні викриває неробство, паразитичний спосіб життя численного стану ченців, а у діалозі «Про шляхетність» піддає критиці дворянство. Справжня шляхетність, висока гідність людини – наслідок її власних зусиль, доводить він.

В той же час Поджо Браччоліні виступав проти аскетизму, вважаючи, що прагнення збагатитись не обов'язково є вадю. У своєму творі «Про жадібність» він засуджує надмірну жадобу до багатства, стверджуючи при цьому, що багатство може стати основою доброчесності, якщо воно набуто чесною працею. Прагнення збагатитись, вважає він, є проявом людської природи. Більше того, воно має суспільну значимість, бо створює матеріальні блага – лише багаті можуть дозволити собі меценатство або філантропійну діяльність.

До флорентійських гуманістів належав і відомий державний діяч Флоренції, автор філософського трактату «Про гідність та вищість людини» Джаноццо Манетті (1396-1459). Флорентійцем з походження був також видатний гуманіст Леон Батіста Альберті (1404-1472), який уособлював універсальність людських творчих поривань.

Альберті – видатний архітектор, займався малярством, музикою, поезією, був не тільки практиком, а й теоретиком мистецтва, якому присвятив низку наукових праць. У трактатах «Про живопис», «Про ліплення», «Про архітектуру» поряд із конкретними питаннями теорії живопису, скульптури й архітектури набули широкого відображення і загальні положення мистецтва, він також зробив значний внесок у становлення гуманістичних ідей виховання. На його думку, природа не

створює злу або добру, «моральнісну» людину, проте Альберті вважав, природа передбачає любов людини до людини.

В філософії Л. Альберті досконалість в людині досягається гармонійністю частин тіла, внутрішньою гармонією душі, гармонійним поєднанням душі і тіла. Однак від природи людині дані лише потенції досконалості, розкрити які вона покликана усім своїм життям. Гарантією цього слугують два начала: добродієність та істина. «Перша буде вимірювати та виганяти замішання духу, друга з'ясовувати справи та наміри природи і вказувати нам, чим очищається розум від невідання, думка – від впливу тіла» [6, 131]. Розкриваючи етичний аспект в філософських поглядах Альберті, сучасний російський дослідник В. Рибін відзначає: «...рівновага душі, гармонія душі й тіла, у Альберті, тримається на високих властивостях людської природи – добродієності й розумі. Розум – божественний дар, що вирізняє людину з усього суцього в світі, дозволяє перемагати будь-яку іншу живу істоту» [137, 107].

Альберті в своїх основних теоретичних роботах «Про статую», «Про живопис», «Про зодчество» узагальнив досвід сучасного йому мистецтва, розглянув питання гармонійного розвитку особистості, проаналізував тогочасний стан естетичної організації навколишнього середовища. У своєму ключовому творі – трактаті «Про зодчество» Альберті звернувся до питань практичної естетики і спробував вперше сформулювати уявлення про естетичні принципи гармонійного суцільного середовища. Таким середовищем, в його уявленні, було «ідеальне місто». Краса цього міста, яке Альберті трактував не саме по собі, а тільки у зв'язку з людиною, повинна бути раціонально продуманою з погляду архітектурних споруд і упорядкована для всіх соціальних прошарків. У такому ідеальному місті мають бути створені всі умови для морального вдосконалення особистості і для її творчої реалізації. Облаштоване таким чином середовище повинне було сформувати й ідеальну людину, яку Альберті уявляв як творчо активну і душевно спокійну, мудру і величну особистість. Цей гуманістичний ідеал Альберті вплинув на формування ренесансного мистецтва. Саме образ такої людини стає предметом зображення в художній творчості багатьох західноєвропейських художників.

Головним теоретичним джерелом естетичної теорії Альберті є, безсумнівно, естетика Арістотеля з її принципом гармонії і міри як основи прекрасного. У Арістотеля Альберті бере уявлення про твір мистецтва як про живий організм, впроваджуючи ідею про єдність матерії і форми, мети і засобу, гармонії частини і цілого. Альберті розвиває думку Арістотеля про художню досконалість «коли ні додати, ні відняти, ні змінити нічого не можна, не зробивши гірше». Увесь цей складний комплекс ідей, глибоко осмислений і перевірений на практиці сучасного йому мистецтва, використовується в культурологічній теорії Альберті.

У центрі мистецтвознавчої концепції Альберті – вчення про красу, про природу якої, як про категорію прекрасного, Альберті говорить у шостій і дев'ятій книгах трактату «Про архітектуру». На його думку,

сутність прекрасного полягає насамперед в гармонії. Своє поняття краси Альберті пов'язав з поняттям «прикраса» (*ornamentum*). За його словами, відрізнити красу від прикраси можна скоріше почуттям, ніж словами.

Своєрідністю підходів Альберті до визначення суті прекрасного є те, що поряд із термінами «краса» і «прикраса» він вживає ще низку естетичних понять. Так, він пов'язує поняття краси з поняттями «гідність» (*dignitas*), «добірність» (*venustas*) і т.д., наслідуючи Цицерона, для якого гідність і добірність – два види краси (чоловічий і жіночий). Красу будівлі Альберті пов'язує з «необхідністю і зручністю», розвиваючи думку стоїків про зв'язок краси і користі. Вживає Альберті і терміни «принадність» та «привабливість». Все це свідчить про розмаїтість, широту і гнучкість його культурологічного мислення.

Естетичні принципи Альберті знаходили творче застосування в його теорії живопису. В трактаті «Про живопис» Альберті говорить про «красу вимислу» і бачить призначення художника у винаході нових зразків і сюжетів. У цьому Альберті виражав одну з найважливіших особливостей мистецтва й естетики Відродження – відмову від традиційних схем, створення оригінальних зразків, а не наслідування звичних зразків.

Естетика Альберті була першою значною теорією Ренесансу. Орієнтована на традиційну культуру, що йде від Арістотеля і стоїків, вона носила у своїй основі реалістичний характер, відхиляла принципи середньовічної догматики і вводила в сучасну теорію мистецтва нові культурологічні та художні поняття і категорії, засновані на калокагатичних підходах античності.

1.3. ЕСТЕТИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ГУМАНІСТИКИ ВИСОКОГО ВІДРОДЖЕННЯ (друга половина XV-XVI ст.)

Виникнення, утвердження і домінування гуманізму в Італії, як і його поширення та поступове трансформувannya в нові течії і напрямки культури, були підпорядковані загальним діалектичним законам суспільного розвитку. Провідною тенденцією гуманізму в епоху Високого Відродження було вивільнення людини від середньовічних догматів. Зародившись в мороці середньовіччя, гуманістичні ідеї гартувались в полемістичних шуканнях Ренесансу, щоб на підмурках естетичних потреб підвестись пантеоном ідеалізації і возвеличення людини аж до ототожнення її з самим Творцем.

В цьому розділі розглядаються у взаємовпливах як духовна ситуація, яка обумовила подальший розквіт гуманістики в епоху Високого Відродження, так і роль визначних діячів культури цього періоду, чий внесок істотно збагатив теорію і практику вдосконалення естетичними засобами як цілої суспільної системи, так і окремого індивіда. Певну аналогію знаходимо у О. Оніщенко, яка у своїй роботі «Художня творчість у контексті гуманітарного знання», торкаючись понятійно-категоріальної системи естетики, розглядає дворівневу структуру мистецтва:

внутрішнього шару, де визначальними є особливості світобачення конкретних творчих особистостей, і зовнішнього, що базується «на тріаді соціального, гносеологічного та онтологічного факторів з виходом у проблему функціонального» [121, 78-79]. Ретроспективний огляд взаємозв'язків і впливів творчості визначних діячів Високого Відродження на загальний розвиток гуманістики в цьому розділі здійснюється саме в ракурсі принципу «структуралізації зовнішнього параметра» ролі мистецтва як форми суспільної свідомості відповідної епохи.

До найвідоміших мислителів не тільки епохи Ренесансу, але і взагалі всієї нової і новітньої європейської філософії, належить Микола Кузанський (1401-1464), вчення якого стало перехідною ланкою між середньовічним та новоевропейським світосприйняттям. Виходець з нижчих прошарків суспільства, із глухого селища на березі Мозеля в південній Німеччині, він став папським кардиналом і єпископом, що безумовно не могло не зробити його прихильником суворої католицької ортодоксії. Проте його діяльність, і філософська, і суспільно-політична, і церковна, набагато більше сприяла назриваючій тоді секуляризації, ніж діяльність гуманістів або світських літераторів, а погляди виявилися більш сміливими і глибокими, ніж у більшості авторів відродженських теорій і вчень. Стоячи, за висловом Е. Кассіра, «на вузькому вододілі часів і способів думки» [191, 39], Микола Кузанський, безсумнівно, передбачив багато рис Нового часу, але так і залишився при цьому вірним середньовічному універсалізму і інтелектуалізму. Цікаво, що сучасники вважали його саме «знавцем середніх віків», а він синтезував у своїй філософії традиції німецької містики (починаючи від Екхарда), засади середньовічної схоластики (зокрема Альберта Великого, Фоми Аквінського і Раймунда Луллія) і, нарешті, – новації італійського відродженського гуманізму.

У великій і різноманітній спадщині Миколи Кузанського значне місце посідають культурознавчі проблеми. До питань філософії культури він звертається в численних трактатах: «Про красу», «Про розум», «Про мудрість», «Про дарунок отця світел», «Про здогадки», «Про учене незнання» та ін. Праці Миколи Кузанського являють собою великий інтерес насамперед тому, що в них були висловлені ідеї, які значно випередили розвиток сучасної йому мистецтвознавчої теорії. Зокрема, він розвинув погляд на прекрасне як на єдність у різноманітті, вперше сформулював поняття смаку, висловив думку про знакову природу мистецтва, розкрив діалектику абсолютного і відносного в області прекрасного. Всі ці ідеї значно випередили свій час, тому одержали визнання і подальший розвиток не у сучасників, а лише через декілька сторіч – у XVII-XVIII століттях. Слід зазначити, що своєрідність естетичного вчення Миколи Кузанського полягає в тому, що воно було органічною частиною його онтології, гносеології, етики. У своєму розвитку, як відзначає В. Шестаков, «воно виявилось одночасно вченням про буття, про пізнання, і, навпаки, онтологія і гносеологія Миколи

Кузанського глибоко пронизані естетичними ідеями» [165, 128-129]. Такий синтез естетики з гносеологією й онтологією не дозволяє розглядати культурологічні погляди Кузанця у відриві від його філософії в цілому. З іншого боку ці погляди розкривають деякі важливі положення його вчення про світ і пізнання.

Філософську систему Миколи Кузанського можна уявити ознайомившись з його вченням про згорнутий «комплікуючий» абсолют і розгорнутість його у світі «конкретних» (*contracta*) речей. Міць і універсальність абсолюту, тобто останнього підґрунтя Усього, у справжньому змісті безкінечні і безмежні, тому природним чином абсолют не піддається дискурсивному пізнанню. Дійсно, як можна дискурсивно пізнати безмежність? Бог у М. Кузанця визнається непізнаваним, бо «ми блукаємо в цьому світі серед подоб і загадок». Проте, оскільки людина є витвір божий, непізнаваний Бог є для нас чимось максимально рідним і інтимним. Микола Кузанський навіть заповідав поховати його тіло в Римі, а серце перенести в церкву рідної для нього Кузи в притулок для пристарілих, який він сам заснував і утримував на свої кошти.

Микола Кузанський дає настільки яскраве обґрунтування творчої суб'єктивності, що філософський аналог його потрактуванням доводиться шукати лише через декілька віків, у Канта, Фіхте, Гегеля. Кузанець розвиває те загострене розуміння особистості, що характерне для християнської традиції в Західній Європі. Людська особистість, вищою інстанцією якої є розум, виступає у світі, згідно з Кузанцем, в якості вільного творчого начала. Людський розум це ніби «божественне насіння», кинуте в природу, яке, звичайно, не може існувати і розвиватися без цієї природи, але розвивається при цьому лише те, що закладено споконвічно в ньому самому, як-от принцип творчої єдності. Тут людина немов би зрівнюється з Богом і сама виступає «людським богом». Різниця між ними лише та, що Бог може усе створити, а людина може усе «асимілювати» [204, 30]. Бог творить подібне собі; отже, людина подібна Богу, тобто вона теж творить подібне собі. А це означає, що Микола Кузанський – і в цьому сенсі він справжній вододіл середньовічного і новоевропейського світоглядів – філософ Відродження. Середньовічна думка про абсолют доопрацьована і доведена ним до тієї межі, коли і все інше, і насамперед людина, стає творчим началом, а це вже відродженський гуманізм. Вчення Миколи Кузанського стало перехідною ланкою між середньовічним і новоевропейським світосприйняттям.

Микола Кузанський був одним із перших мислителів Відродження, хто сформулював погляд на мистецтво як на творчість: для нього людські мистецтва суть прояву людського розуму. Якщо антична і середньовічна естетика витлумачувала мистецтво як додаток до матерії вже готової форми, заздальгідь наявної в душі художника, то в ренесансній естетиці вперше зароджується ідея про те, що художник сам винаходить, створює свою форму. Цей погляд Кузанець викладає у своєму трактаті «Про розум». Тут, як зразок, що розкриває творчий характер мистецтва, він

наводить приклад з майстром, що робить ложку. Обробляючи деревину, майстер надає їй форму, що не має аналога, ніякого першообразу. Майстер, що створює ремісничі вироби, не використовує ніякої готової форми. Він сам створює їх. Аналогічним є тип мислення художника: художник вільно творить форми всіх речей. «Мистецтво, – говорить Микола Кузанський, – формує усе». Тому художник не тільки наслідує природу, але і корегує її відповідно до людських потреб. Саме цим людиною, за словами Кузанця, відрізняється від усіх інших живих істот. Іншими словами, мистецтво не є тільки імітацією природи, але воно за природою своєю носить винахідний характер, створюючи форми всіх речей, доповнюючи і покращуючи природу.

Важливе місце у гуманістичному світобаченні Кузанського посідає поняття краси. Як зауважує Сантинелло, «для Кузанського естетична цінність є те, що найбільш вдалим чином здатне привести в гармонію божественне з людським і природним» [204, 151]. Микола Кузанський глибоко бачить і відчуває красу у буттєвій формі речей, тобто в їхній гармонійній самоздійсненності, у їхній пропорційній рівності самим собі. У вченні про красу і гармонійність буттєвої форми Микола Кузанський дає філософське обґрунтування характерному для всього Ренесансу захопленню гармонією і пропорціями. «Гармонія є зв'язок єдності і несхожості», пропорція – це «місцеперебування форми». За допомогою пропорцій відбувається пізнання, але у Кузанця «пропорція є не тільки логіко-математичний принцип» [191, 5]. Взагалі естетичний аспект дозволяє, згідно з Сантинелло, найкраще охарактеризувати і оцінити місце Миколи Кузанського в культурі Відродження [204, 272].

На наш погляд, думка про належність Миколи Кузанського до мистецтва Відродження не зовсім нова. Ми знаходимо її, наприклад, у відомого дослідника доби Відродження О. Бенеш: «Цей останній великий філософ середніх віків намагався узгодити стару релігійну ідею про Всесвіт зі все зростаючим прагненням до емпіричного дослідження. Він висунув уявлення про кінцеве і безкінечне, об'єднане в одну піднесену гармонію. Бог – безкінечне – вкладений в кожному дрібному предметі, що з цієї причини вже заслуговує на нашу увагу. Кожна мала частка відбиває космос, стає дзеркалом Всесвіту – «у всіх частинах відбивається ціле», як у дюрерівському «Сході сонця», де кожне дерево лісу, що в цей момент пробуджується, немов пульсує в єдиному ритмі зі Всесвітом. Філософія Миколи Кузанського, більш ніж будь-яка інша, сприяла руйнації середньовічної системи, яку він між тим намагався зберегти. Раніше, ніж художники, він в інтелектуальному сенсі проклав шлях до такого розуміння природи, яке у всій повноті вперше було досягнуте в мистецтві» [23, 67].

Естетику Миколи Кузанського можна уявити з двох основних його трактатів, де головними принципами світового буття висуваються світло і краса. Так, художня роль світла в трактаті «Про дарунок отця світел» («De dato patris luminum») ґрунтується на динаміці відносин абсолютного і

конкретного. Абсолют, або Бог, є добро, світло і краса в безмежності своєї невичерпної простоти. Але абсолют неконкретний; про нього ніколи не можна сказати, що він є це, або те, чи то сполучення цього або того. У своїй абсолютності добро, світло і краса незбагненні, їх не можна зобразити або уявити як такі, про них не можна нічого конкретного висловити, їх не можна визначити. Щоб стати збагненою, краса повинна проявитися, зробитися явищем. Проте це означає, що вона повинна стати конкретною, а, отже, тоді не абсолютною. Щоб проявитися в чомусь конкретному, абсолютна краса, як говорить Микола Кузанський, «знижується», тобто залишаючись самою собою, втрачає лише свою абсолютність і набуває замість того конкретності. Конкретність, щоб бути конкретністю, повинна щораз бути іншою й іншою; у цій незліченній множинності мерхне світло єдності. Так світ, «створений» у красі і світлі, не маючи в собі нічого, окрім краси і світла, занурюється однак в п'тьму. Будучи світлом, красою і добром, він втрачає себе в темряві незліченної множини конкретностей і немов би поринає в дрімоту несвідомості. Так потенційні багатства дрімають на ниві селянина, і селянин не бачить цих багатств, тому що їх на перший погляд там немає; хоча варто йому зорати і засіяти поле, розвести худобу, посадити виноградну лозу, і багатства поля ніби прокинуться.

В першій половині трактату «Про красу» Микола Кузанський говорить про те, що духовна краса, яка досягається духовними почуттями, збігається з благом, про що свідчать вже і їхні споріднені імена в грецькій мові: *callos* – краса, *callon* – благо. Краса є благо, яке «теплішає» усередині самого себе від своєї повноти і починає випромінювати сама себе у вигляді світла. Виходить, що благо сприймається як благо тільки завдяки красі, яка є уособленням блага. За своєю внутрішньою будовою прекрасне триєдине: по-перше, воно є сяйво форми в пропорційних і визначених частинах матерії; по-друге, воно є звабне начало, оскільки прекрасне є добро і кінцева мета; по-третє, прекрасне єдине завдяки цілісності своєї форми, що робить річ прекрасною. У вищих сенсорних сферах краса, яка збігається з істиною та добром, належить Богу.

В другій половині трактату Микола Кузанський розвиває думку про «внутрішній смак». Духовний зір на відміну від тілесного не може бачити нічого, якщо не бачить і не розуміє своєї власної краси. Причетність до краси є суцільна взаємна просвіченість і суцільна взаємна свідома приєднаність. І світло приходить з непроглядної п'тьми до існування завдяки тому, що речі прилучаються до світла і гармонії субстанціальної форми, тобто форми форм. Притягнення всіх речей до свого єдиного джерела є любов – «кінцева мета краси».

Трактат завершується ідеєю про сходження від краси почуттєвих речей до пізнавальної краси їхнього духу, а від неї – до джерела будь-якої краси.

Микола Кузанський не створив самостійної філософської школи. За висловом К. Ясперса, він був «геніальним одиначкою». І тим не менш

постулати Кузанця зробили безпосередній вплив на розвиток культури, мистецтва та естетики Відродження.

На XV ст. припадає і злет італійської гуманістичної педагогіки. Саме тоді було написано більшість трактатів з виховання, сформувалася педагогічна думка італійського гуманізму як суцільного явища, з'явилися знамениті гуманістичні школи Гуаріно да Верона і Вітторіно да Фельтре, які прославили Італію. Італійська гуманістична наука виховання – плоть від плоті гуманізму цього періоду з усіма його особливостями. Вірячи в добру природу людини і міцне соціальне начало у ній, гуманісти саме на людину покладали усі свої надії, але на людину належно виховану. Тому цілеспрямоване виховання розглядалося як найефективніший засіб удосконалювання самої людини, а через неї і добродійності суспільства, в якому людина живе, тому що людина, на думку гуманістів, виховується для себе, для сім'ї і для суспільства. Розглядаючи стан гуманітарного знання в тогочасній Італії, В. Єфименко відтворює його таким чином: «Гуманізм як головна течія в духовному житті епохи Відродження охоплював нові й нові його сфери. Цьому сприяли примноження джерел гуманістичної думки, знайомство наукових кіл із віднайденими гуманістичними творами римських, а потім і грецьких письменників, поетів, ораторів, істориків та філософів. Початок викладання грецької мови у Флоренції й значна перекладацька діяльність гуманістів теж сприяли поширенню гуманістичної ідеології» [58, 262].

Італія, яка дала світу перших гуманістів, дала і перших теоретиків гуманістичного виховання і перших всеєвропейски відомих гуманістичних педагогів, які є авторами творів, присвячених проблемам виховання й освіти, серед них трактати Паоло Верджеріо «Про шляхетні вдачі і вільні науки», Маттео Верджо «Про виховання дітей і їхні добрі вдачі», Джаноццо Манетті «Про вільне виховання», Леонардо Бруні «Про наукові і літературні заняття», Енео-Сильвіо Пікколоміні «Трактат про вільне виховання». Педагогічні питання широко обговорюються у творах на теми соціального життя, сім'ї і шлюбу (Фр. Барбаро, Альберті, Пальмієрі, Фруловізі та ін.). У цей же період створюються відомі гуманістичні школи Вітторіно да Фельтре – в Мантуї і Гуаріно да Верона – у Феррарі. Спираючись на ґрунтовні дослідження російських (Г. Жураковський, Н. Ревякіна, В. Шестаков) та українських (В. Роменець, В. Бітаєв) науковців можна досить чітко відтворити роботу цих навчальних закладів.

У творах італійських гуманістів в контексті проблем педагогіки значне місце займають питання культури, мистецтва, естетики. Естетичний елемент, як справедливо вважає В. Шестаков, міститься вже в понятті «вільні науки» [165, 122]. Верджеріо в такий спосіб визначає це поняття: «Вільними науками ми називаємо ті, що вправляють і покращують чесноту і мудрість і завдяки яким тіло і душа набувають схильності до кращих вчинків, внаслідок чого люди за звичай досягають честі і слави» [65; I, 321]. Він вважає, що вільні науки не мають практичної користі, не дають ніякої безпосередньої вигоди, але приносять людині насолоду. «Вільні

науки, – мовить Верджеріо, – родять у душах людей надзвичайну насолоду і згодом приносять винятково рясні плоди» [65; I, 322].

До «вільних занять» поряд із філософією й історією італійські гуманісти відносять красномовство, музику і поезію. Красномовство вчить красиво і правильно говорити, музика навчає «гармонійного життя», поезія розкриває «всю красу і добірність мови». Все це свідчить про те, що гуманісти надавали великого значення естетичному елементу в житті і вихованні. Підкреслюючи виховне значення нових предметів, що стали основою гуманістичних дисциплін, Л. Брагіна пише: «Виклик схоластиці і реабілітація поезії, переоцінка ролі *studia humanitatis* в загальній системі знання й орієнтація філософії... на практичні завдання виховання духовно вільної особистості, збагаченої знанням історичного досвіду людства і спроможної боротися за ствердження *regnum hominum*, – саме ці риси характеризують... ранньогуманістичну думку і створюють підґрунтя ренесансного світосприйняття» [28, 114].

У міркуваннях італійських гуманістів XV ст. стосовно широкого кола проблем виховання так багато загального в установках, що це дає підставу говорити про їхні погляди як про своєрідну концепцію виховання. Розглянемо найхарактерніші риси цієї концепції. Гуманістичне виховання за своїм духом було світським. Воно орієнтувало людину на земне життя, хоча з релігією жодною мірою не поривало і підтверджувало благочестя як важливу характеристику людини. Як і гуманізм у цілому, воно було звернене до «людини взагалі» і тому було позбавлене класових рис і соціально відкрите, і в цьому сенсі його можна вважати демократичним. Гуманістичне виховання не переслідувало фахових цілей, воно не готувало людину ні до вчителювання, ні до духовенства, ні до місіонерства, ні до торговельної діяльності. Головне його завдання полягало в тому, щоб виховати людину, тому гуманістичні трактати про виховання мають найширше звучання.

Італійську науку виховання відрізняє цілеспрямований характер, нерозривний зв'язок освіти і виховання, пріоритет виховних завдань. Цю головну ідею добре виражає Бруні, коли говорить, що *studia humanitatis* названі так тому, що вдосконалюють і прикрашають людину, а мета їхня – сформувати гармонійну, морально досконалу особистість: «Адже всі ці науки націлені на формування моральної людини, нічого кориснішого від них не можна і бажати» [65, I, 315]. Виховні завдання у гуманістів невіддільні від соціальних, вони прекрасно усвідомлюють суспільну цінність гарного виховання. Альберті, поділяючи з іншими гуманістами думку про те, що добре виховання є найкращим спадком, який батьки можуть дати дітям, радить їм докласти всіх зусиль, щоб зробити своїх дітей «вихованими і найчеснішими, тому що це буде корисно і для них самих, а також принесе славу і похвалу родині, батьківщині і їм самим» [6, 8].

Велика заслуга гуманістів полягала в тому, що вони реабілітували античне мистецтво. Леонардо Бруні, наприклад, рекомендує вивчати твори

Гомера, Гесіода, Платона, Демокріта, Піндара, Евріпіда, Вергілія, Цицерона, визнаючи їхню перевагу над творами «отців церкви». Стверджуючи, що насолода може бути метою мистецтва, він зауважує, що поетів не можна відкидати з презирством лише тому, що у них іноді зустрічається щось, написане для насолоди людей. Таким чином, завдяки гуманістам антична культура стає необхідним елементом гуманістичної освіти.

До програми освіти, яка міститься в трактаті Верджеріо («Про шляхетні вдачі та вільні науки»), окрім античної культури, входять такі предмети, як історія, моральна філософія, граматики, поезика, музика, арифметика, природознавство, медицина, право... Знайомство з усіма сферами знання, на думку гуманіста, корисне кожному, але поглиблене вивчення тієї або іншої науки повинне передбачати особливу схильність до неї [65; I, 324-325]. Що ж стосується історії, риторики, естетики й етики, то їхнє значення не викликає сумніву – адже вони несуть у собі головне духовне багатство людського досвіду.

Свої теорії італійські гуманісти прагнули перевірити на практиці. Один із перших практичних досвідів почав Вітторіно да Фельтре, що заснував під Мантуєю школу «Casa Giocosa» («Радісний будинок»), де він провадив навчання на основі гуманістичної системи виховання. Як свідчить відомий дослідник педагогіки Ренесансу У.Вудворт, «особливе місце в системі виховання Вітторіно займала музика. Глибше, ніж інші гуманісти, Вітторіно входив у розуміння цього предмету. Він сам добре відчував вплив музики, і вважав, що вона розвиває почуття часу. А про естетичне виховання в школі Гуаріно да Верона є ґрунтовне дослідження Н. В. Ревякіної, де вона пише, що Гуаріно «стояв біля витоків нового ставлення до мистецтва... Одним із перших він зумів дати оцінку творам мистецтва і митцям, виходячи з критеріїв і цінностей самого мистецтва... Він заявив про естетичний підхід до мистецтва. Одним із перших він звернувся до розгляду сучасного йому мистецтва, а не до стародавнього...» [130, 47].

В науці виховання величезну роль гуманісти відводять природі, яка виступала то як служителька всемогутнього Бога, то як божественна природа, або Бог, то як творець всього сущого. Гуманісти постійно зверталися до її щедрості і розумності. За допомогою прикладів з природи гуманісти підтверджують ідею обопільного виховання душі і тіла, тому що душа і тіло взаємно впливають одне на одного.

З такої позиції у творах мистецтва вони визнавали здатність художника передавати в тілесному образі складне духовне життя людини. Мистецтво стало одержувати оцінку з погляду правильності зображення в ньому природи, світу, людини. Найбільша переконливість, найдостовірніша передача розмаїття і краси всього сущого як у тілесних образах, так і в щиросердних станах, – от що ставилося в заслугу майстрам. Побачені у світі краса, доцільність, розумність, розмаїття, будучи точно переданими у творах мистецтва, дивували, доставляли

насолоду. Отже, ідея наслідування природи зміцнювала новий погляд на мистецтво; мистецтво починало тепер цінуватися не тільки і не стільки як засіб морального виховання, скільки з огляду на насолоду, радість, замишування, котрі воно викликало.

Визнається гуманістами і користь праці, якихось занять і шкідливість бездіяльності та самотності для дітей, що породжують лихі думки і розбещують дітей, а пріоритет виховних завдань підкреслюється величезною увагою до сім'ї, що є надзвичайно характерним для італійського гуманізму. Сім'я – це місце, де починається формування людини, і тому батьки повинні ще до народження дитини, вважав Веджо, подбати про її моральність; а для цього їм самим слід, насамперед, бути вихованими в душі чеснот, щоб служити надалі прикладом для своїх дітей, адже ті все переймають і, перейнявши, впродовж усього життя міцно тримаються цього набутку.

Високі вимоги ставляться гуманістами і до вчителів. Останні повинні бути не тільки прекрасно освіченими, знати свою справу, але й високоморальними, із спокійним і м'яким характером, доброзичливими, проникливими, здатними розуміти дитину. «Що глибша культура вчителя і чистіша його вдача, тим більш міцні паростки чеснот і вченості він залишить у дітях своїм викладанням» [65; I, 108].

Таким чином, гуманістична педагогіка виконувала завдання, поставлене творцями нової культури, – формування світського світогляду на базі *studia humanitatis*. Розширюючи рамки традиційної освіченості, Бруні, Верджеріо і багато інших гуманістів мріяли бачити нову людину мудру і добродісною, вільною і активною, тобто корисним для суспільства громадянином. Надбані пізнання мудрість і моральна досконалість, що ставали важливими засобами у повсякденному практичному житті, сприймалися як основа людської гідності.

Важливо відзначити найбільш полемічний момент в ренесансній концепції культури людини – гуманісти відстоюють її право на всі радощі земного буття, а мова про аскетичні лещата взагалі не ведеться. Для реабілітації земних потреб людини, її прагнення до чуттєвої насолоди багато зробив видатний італійський гуманіст Лоренцо Валла (1407-1457). Його діяльність була пов'язана з Римом, а потім із Неаполем. Л. Валла – чудовий філолог, знавець класичної латини, відомий філософ. Найзначніший твір Валли – трактат «Про насолоду» («Про істинне і помилкове благо»). Йому належить також низка творів антиклерикального та антисхоластичного спрямування: «Діалектичні спростування, або оновлення всієї діалектики і засад універсальної філософії», «Про свободу волі», «Про красу латинської мови» та ін. Італійські дослідники кінця ХІХ століття (А. Паолі, Ф. Габбото, Л. Бароцці) відновлюють інтерес до спадщини Валли, якого вони оцінюють, як людину, «що звільнила мораль, політику, право від ілюзій середньовічного світоспоглядання», підкреслюють вільнодумство та антицерковну спрямованість позиції італійського гуманіста. Великого розголосу набули його дослідження

істинності так званого Константинового Дару. Цей документ католицька церква використовувала для обґрунтування папських зазіхань на світську владу. За допомогою історичних, юридичних та філологічних аргументів Валла довів, що це фальшивка.

В контексті нашого аналізу особливе значення має трактат «Про істинне і помилкове благо» (1431), який побудований як діалог, в якому стикаються три точки зору: стоїка, епікурейця та християнина. Концепцію стоїка спростовують послідовно й епікуреєць і християнин. Що ж стосується християнства, то воно забарвлюється в трактаті Валли специфічними епікурейськими рисами. Так, в уявленні про рай Валла вносить прямі риси гедонізму, для нього рай – царство насолод, у якому існує не тільки безсмертя душі, але і безсмертя тіла.

На противагу християнській естетиці Валла реабілітує значення тілесної краси. Вона для нього є одним з найважливіших дарів природи. Діалог стоїка, епікурейця, християнина підводить до висновку про переваги епікурейського світоставлення: вищим благом є насолода. При цьому Л. Валла захоплюється людською чуттєвістю, тим багатством переживань, які можуть дати п'ять людських почуттів. Саме захоплення чуттєвістю, здатність насолоджуватися життям вирізняє тогочасну гуманістичну позицію попри усі хитання між античністю і середньовіччям.

Принцип насолоди Валла пов'язує також з ідеєю користі. На його думку, корисно тільки те, що приносить задоволення. Валла розвиває реалістичний погляд на походження мистецтва, стверджуючи, що архітектура, живопис, музика і поезія виникли з потреби в насолоді і пов'язані з нею користі. Підкреслюючи почуттєвий характер краси й відкидаючи релігійно-дидактичний погляд на мистецтво, Валла своєю творчістю сприяв розвитку прогресивних естетичних принципів Відродження і спростовував середньовічну теорію схоластичного мистецтва. Як зазначає В. Бітаєв «Проведений Валла діалог дозволив йому значно розширити понятійно-категоріальний апарат... поняття «гедонізм», «благо», «чуттєвість», «користь», «краса», «воля» набувають повноцінного теоретичного значення, а розмірковування поступово позбавляються описовості, трансформуючись у чіткі, вивірені положення, які, як правило, мають етико-психологічну спрямованість» [25, 48].

Відчуття відіграють головну роль в етичному вченні Л. Валли, яке базується на принципі сенсуалізму. Відчуття – єдина основа як пізнання, так і моральної діяльності. Чуттєва сутність насолоди полягає у тому, що вона безпосередньо виникає у процесі чуттєвого сприймання. Лоренцо захоплено описує насолоду, яку дарують людині її органи відчуття: зір, слух, смак, дотик, нюх. «О, якби у людини було не п'ять, а 50 або 500 відчуттів!» – вигукує він. Проте для нього немає прірви між тілом і душею: існує не тільки тілесна, а й духовна насолода.

Розробляючи індивідуалістичну мораль, Лоренцо Валла, однак, залишається вірним гуманістичному ідеалові, прагне гармонії душі і тіла, людини, природи і суспільства.

Позитивною нам видається така ситуація, коли співіснували різні філософські теорії і концепції гуманістичного спрямування. Засновником Платонівської академії у Флоренції був відомий італійський філософ Марсіліо Фічіно (1433-1499). У 1462 р. на віллі Кореджі біля Флоренції він заснував гурток друзів: художників, поетів, філософів, які збиралися для обговорення проблем філософії й естетики Платона. Цьому гуртку судилося стати центром вивчення платонізму в Італії.

У філософії Платона італійські гуманісти знайшли теоретичну основу для нового розуміння натурфілософії, етики й естетики. Зокрема, найбільш цікавою для них темою було платонівське вчення про любов, що витлумачувалось ними в дусі пантеїзму.

Так, крім чисто платонівських двох типів любові – духовної і тілесної – в одному з трактатів в Фічіно містилось дослідження складної діалектики любові як взаємопереходу життя і смерті, буття і небуття. Слідом за цим він наводить докази всемогутності любові: любов вища від усього у світі, в тому числі і влади. Володар, розмірковує філософ, за допомогою себе опановує іншими; той, хто любить, за допомогою іншого опановує собою; і кожний із люблячих, віддаляючись від себе, наближається до іншого і, умираючи в собі, воскресає в іншому.

Вчення про любов у Марсіліо Фічіно органічно переходить у вчення про красу. Бо чим же іншим є краса, як не «бажанням краси» або «бажанням насолоджуватися красою». Звідси виникає уявлення про два типи краси: тілесної і духовної. Духовна краса є вищою, яка наближається до божественної. Сама ж божественна краса є промінь, що проникає спочатку в ангельський розум, потім у душу усього світу, а вже потім у природу і, нарешті, у матерію. Такою є традиційна ієрархія шаблів краси в естетиці Фічіно.

В його естетичній теорії набуває нового тлумачення така категорія, як потворне. Художник, вважає Фічіно, повинен не просто «приховувати» недоліки природи, але «виправляти» їх, немов би наново творити природу. У XV ст. ця естетична концепція не зробила істотного впливу на теорію мистецтва, але в другій половині XVI ст., як переконливо довів Е. Пановський, вона стала філософською основою естетики маньєризму, коли виникло уявлення про «художню ідею» і «внутрішню форму», створювані самим художником.

Нового тлумачення набувають в естетиці неоплатонізму й інші категорії естетики: прекрасне, гармонія, пропорція. На думку Фічіно, краса не може бути зведена до кількісної характеристики, якою є пропорція. Красі притаманна і така властивість, як грація, тобто гармонія руху, вираження, що у кожної людини суцього індивідуальне і не може зводитись ні до яких кількісних норм. Таким чином, мислителі Відродження, починаючи з Фічіно, в поняття краси включають і суб'єктивний елемент. Грація для них – це суб'єктивна, індивідуально неповторна краса, що виявляється не в статичному співвідношенні частин, а в динаміці, вираженні, русі, розвитку. У подальшому поняття «грація» міцно ввійшло

в ренесансну естетику як один із найважливіших аспектів розуміння гармонії.

Отже, неоплатонізм Флорентійської академії зробив величезний вплив на мистецтво. У багатьох творах видатних італійських художників образотворчими засобами розкривався зміст неоплатонічної філософії й естетики.

З повним правом можна вважати, що до Платонівської академії був наближений і відомий італійський філософ і гуманіст Джовані Піко дела Мірандола (1463-1494). У 1486 р. Піко дела Мірандола виступає з «900 тезами» з філософії, які він розіслав до всіх університетів Італії. На основі цих тез Піко мав намір провести публічний диспут за участю всіх європейських філософів. Проте цьому філософському конгресу не судилося відбутись. Папа Інокентій VIII визнав 13 тез Піко єретичними і заборонив проведення диспуту. Сам Піко як єретик був заарештований і підлягав інквізиційному суду. Лише завдяки заступництву Лоренцо Медічі філософ був звільнений. Після цього він повертається до Флоренції, де пише основні свої філософські праці.

Проблем гуманізму він торкається у своїй знаменитій «Промові про гідність людини», написаній 1487 р. як вступ до диспуту, та в «Коментарі до канцони про любов Джіроламо Бенівьєні».

У «Промові про гідність людини» Піко розвиває гуманістичну концепцію людської особистості: людина має свободу волі, вона знаходиться в центрі світобудови, і від неї самої залежить, підніметься вона до висоти божества чи опуститься до рівня тварини. Піко дела Мірандола формулює цілком нову концепцію людської особистості – він говорить про те, що людина сама є творцем, майстром свого власного образу.

Теоретик прагнув до створення універсальної філософської системи, намагаючись знайти компроміс між платонізмом і аристотелізмом, античним світоставленням і християнством. Своєрідною точкою відліку для Мірандоли стає теза про людину, яка створена без попередньої визначеності її життя, сфери діяльності та ін. Мірандола значно активніше, ніж інші гуманісти, наголошує на праві людини самій вибирати життєвий шлях, на можливості самовизначення в суспільстві.

Український психолог В. Роменець, інтерпретуючи теорію Мірандоли наголошує: «Філософ вважає, що людині слід чуттєву частину душі, де містяться спокуси тіла, омити у філософії моралі, позбутися нечестивості і гріховності. Філософствуючи відповідно до природи, слід спускатися, розщеплюючи з титанічною силою єдине на благо частин, підніматися, сполучаючи з силою Феба частини в єдине ціле, як тіло Озиріса, поки не дійдемо до вершини буття» [135, 235]. В. Роменець також не лише підкреслює, що видатний італійський гуманіст «проголошує такі ідеї щодо природи титанізму, згідно з якими людина творить універсально», але й виокремлює специфіку психологічного підґрунтя ренесансного світоставлення. Саме в добу Відродження поступово

формується розуміння людини як такої, що «має багато облич». І сам Мірандола, і його сучасники починають свідомо співвідносити складну морально-психологічну ситуацію «Я» та «Інший». Аналізуючи людину цього етапу розвитку гуманізму, В. Роменець пише: «Чим багатшою є її природа, тим вільнішим стає її екзистенційний вибір. Сукупність ставлень до «іншого» являє собою основу її індивідуалізації. Так виникають дві основоположні здатності людської психіки (універсалізм та індивідуалізація), які визначають саме психологію Відродження» [135, 237].

Розгорнута система культурологічних та естетичних категорій міститься в «Коментарі до канцони про любов Джіроламо Бенівьєні». Цей трактат Мірандоли впритул наближається до неоплатонічної традиції: як і більшість творів італійських неоплатоніків, він присвячений вченню Платона про природу любові. Піко витлумачує любов у широкому філософському змісті – як «бажання краси» (*desiderio del bellezza*), тим самим пов'язуючи платонічну етику і космологію з естетикою, з ученням про красу і гармонійний устрій світу. Роль Бога-творця, як вважає Піко, обмежується тільки створенням розуму – цієї «безтілесної і розумної» природи. До всього іншого – до душі, любові, краси – Бог уже ніякого відношення не має.

Аналогічно Піко висловлюється й про те, що поняття любові не може бути вживане по відношенню до Бога, тому що любов є потреба в красі або в будь-якому предметі, а Бог не може мати ніякої потреби, тому що він сам досконалість. Таким чином, поняття Бога у Піко ближче до аристотелівського уявлення про першорудий, ніж до платонівського ідеалізму. Як підкреслює В. Бітаєв «Мірандола намагається залучити мистецтво в опанування людиною суті буття, «божественної сутності». Мірандола оперує поняттям «вільні мистецтва», хоча обґрунтування цього поняття буде зроблено італійськими мистецтвознавцями пізніше, але найвагомішими, на думку філософа, є мистецькі містерії, виховний вплив яких, передусім, на молоду людину здійснюється завдяки катарсичній силі містерій. Сприймаючи красу мистецької дії, людина долучається до реальної краси, намагається позбутися недоліків, стати моральною» [25, 80-81].

В контексті загального культурного піднесення періоду Високого Відродження не повинен виглядати парадоксальним той факт, що на розвиток італійського гуманізму та естетики величезний вплив зробив відомий математик Лука Пачолі (1445-1514). Він народився в невеличкому містечку Борго Сан-Сеполькро. За повідомленням Вазарі, його першим вчителем був знаменитий художник П'єро дела Франческа. У 1464 р. Лука переїжджає до Венеції, де викладає математику в сім'ї багатого купця. У 1470 р. він їде в Рим, де певний час проживає в будинку Альберті, очевидно за рекомендацією П'єро дела Франческа. Біля 1477 р. він вступає в орден міноритів і веде мандрівний спосіб життя. Це не завадило йому у 1489 році одержати кафедру математики в Римському університеті. У 1496 р. герцог Лодовіко Моро закликає його в Мілан, де він знайомиться з

Леонардо да Вінчі. З тих пір його зв'язує з великим художником міцна творча дружба. Після падіння престолу Моро немолодий уже Пачолі разом із Леонардо переїжджає до Венеції. Тут він викладає математику та публікує свої математичні праці.

Історичний факт: те, що Лука одержав освіту художника, вплинуло на все його життя – хоча головним його заняттям залишалась математика, він свідомо прагнув знайти практичне застосування математичних принципів в галузі мистецтва: в архітектурі, в живописі. У присвяті до свого першого твору «Сума арифметики, геометрії і т.д.» (1494) Лука пише про зв'язок математики з теорією перспективи. За його словами, перспектива була б 'порожнім місцем без застосування математичних обчислень'.

Для творів Луки Пачолі характерними є інтерес до проблем практики, просвітительства, а також бажання зробити доступними і зрозумілими абстрактні проблеми науки.

Проблемам пропорції Лука Пачолі приділяє багато уваги вже в «Сумі арифметики, геометрії і т.д.». Тут він говорить про необмежене поширення пропорції в різноманітних галузях знання, зокрема в медицині, механіці, архітектурі. Але найбільше значення пропорції мають в мистецтві. Тут пропорція – «мати і цариця». Велику роль вона відіграє в скульптурі, на ній засноване правдиве зображення людського тіла. «Якщо людській фігурі не додати належних пропорцій, то вона здасться оку спостерігача не дійсною» [199, 41].

Нове у Пачолі полягає в спробах перейти від теології до практики, від визнання "божественності" пропорцій до твердження їхньої утилітарності і практичної необхідності. Зіставляючи аргументи християнської теології і платонівської естетики на користь пропорції, Лука Пачолі поступово підходить до центрального питання свого твору – про побудову правильних багатогранників. Лука Пачолі пише: «Наша пропорція, будучи формальною сутністю, надає, згідно з древнім Платоном, самому небу фігуру тіла... І так само – кожному з інших елементів надається своя власна форма, що ніяким чином не повторює форми інших тіл, тобто у вогню – пірамідальна фігура, названа тетраедр, у землі – кубічна фігура, названа гексаедр, у повітря – фігура, названа октаедр, і у води – ікосаедр» [199, 113]. Всі ці п'ять правильних тіл служать, за словами Пачолі, «прикрасою Всесвіту» і по суті справи лежать в основі всіх речей. Правильна побудова багатогранників дозволила виробити певні правила виготовлення каменів і брусків багатогранної форми, що широко вживалися в архітектурі Відродження для декоративних цілей. Ці правила проілюстровані в трактаті Луки Пачолі малюнками Леонардо да Вінчі, що додало ідеям Луки більшу конкретність і художню промовистість.

Все це певною мірою пояснює величезне значення трактату Луки Пачолі, особливо коли знаходимо низку збігів у Пачолі та в трактаті про живопис Леонардо. Теорія пропорцій Пачолі помітно вплинула на теорію

живопису Ренесансу, зокрема на Дюрера, а його вчення про космічні пропорції одержує подальший розвиток у Кеплера і Галілея.

Мистецтвознавчі та естетичні погляди Леонардо да Вінчі (1452-1519) не набули систематизованого авторського викладення, але вони подані в замітках, листах, записниках, ескізах, що дає досить повне уявлення про своєрідність поглядів Леонардо щодо питань мистецтва й естетики.

Естетична концепція Леонардо тісно пов'язана з його розумінням світу і природи. На природу Леонардо дивиться очима вченого-натураліста, для якого за різноманітним випадків розкривається залізний закон необхідності і загального зв'язку речей. Людське пізнання повинне йти за вказівкою природи, бо за своєю природою носить досвідний характер. Тільки досвід є основою істини. «Досвід не помиляється, помиляються тільки судження наші...» [69; I, 52]. Отже, основою наших знань є відчуття і свідчення почуттів. Серед почуттів людини, на думку да Вінчі, найбільшим значенням наділений зір. Візуальне пізнання геніальний художник ставить на перше місце, підкреслюючи пріоритет зору над слухом. У зв'язку з цим перше місце в його класифікації мистецтва займає живопис, а вже потім за ним йдуть музика і поезія.

Визнаючи високе значення живопису, Леонардо називає його наукою. «Живопис – наука і законний син природи». Водночас живопис відрізняється від науки, тому що він звертається не тільки до розуму, але і до фантазії. Саме завдяки фантазії живопис може не тільки наслідувати природу, але і змагатися, і сперечатися з нею. Він створює навіть і те, що не існує. «... Усе, що існує у Всесвіті як сутність, як явище або як уявлюване, він (художник) має спочатку в душі, а потім у руках...».

Прекрасне Леонардо представляє як певну форму гармонії, якою сповнені не тільки світ, але і душа. Великий майстер переконаний, що краса виникає при зустрічі суб'єктивної гармонії, гармонії душі і пропорційності самих об'єктів. Кожний вид мистецтва характеризується своєрідністю гармонії. Леонардо говорить про гармонію живопису, музики, поезії.

В естетичних постулатах Леонардо да Вінчі значне місце посідають дослідження пропорцій. На його думку, пропорції мають відносне значення, вони змінюються в залежності від фігури або умов сприйняття; розроблених пропорцій стільки, скільки існує різноманітних пропорцій людського тіла, пропорції змінюються в залежності від віку, форми тіла, характеру руху, пози. Виходячи з цього, Леонардо висував релятивне і конвенціональне розуміння пропорцій. На жаль, він не систематизував свої численні замітки з питань мистецтва й естетики, але його судження в цій галузі відіграють велику роль, у тому числі і для розуміння його власної творчості.

Значною подією для італійської естетики XVI ст. була поява трактату «Про красу жінок» флорентійського письменника Аньолі Фіренцуолі (1493-1543). Цей твір своєрідно розвиває і продовжує естетичну платформу флорентійських неоплатоніків. На думку В. Бітаєва

А. Фіренцуолі – «письменник, який як представник гуманістичного крила ренесансного руху 20-х-30-х років XVI ст. намагався закріпити теоретичні завоювання перших поколінь гуманістів» [25, 66].

З творчою винахідливістю трактат «Про красу жінок» написаний у формі платонічного діалогу, учасники якого сперечаються про позитивні якості і недоліки жіночої краси. Ідеалом краси проголошується така краса, в якій, за словами Фіренцуолі, найбільш повно втілюється краса взагалі: «...гарна жінка є найпрекрасніший об'єкт, яким тільки можна милуватися, а краса – найбільше благо, яке тільки Господь дарував людському родові...» [155, I, 365].

Твір Фіренцуолі складає інтерес як практичне застосування тих естетичних принципів і категорій, які були вироблені неоплатонівською школою. Щоб відповісти на запитання, в чому полягає жіноча краса, Фіренцуола звертається до складної і детально розробленої системи категорій. Серед них він виокремлює гармонію (*concordia*), грацію (*grazia*), принадність (*vaghezza*), витонченість (*venusta*), вигляд (*aria*), величавість (*maesta*). Звертаючись до учасниць діалогу, Фіренцуолі пише: «Ніколи в одній жінці не поєднуються всі частини, що складають досконалу і завершену вроду» [155, I, 365]. Теоретик вважає, що треба у кожній з учасниць діалогу «запозичити всі ці частини», тобто те найкраще, що є у тієї чи іншої жінки, а потім спробувати ці частини об'єднати.

Особливого значення Фіренцуолі надає чуттєвій красі, яка відіграє важливу роль у визначенні ідеалу, процес становлення якого включає такі етапи: чуттєва краса – вічна краса – ідеал. На його думку, ідеал – це трансцендентний феномен, який скоріше нагадує еталон: «Краса спрямовує душу до піднесеного споглядання, через споглядання – до бажання піднесених речей. Так розкривається смисл краси як взірця» [155, I, 365].

Таємний, загадковий характер краси і грації є новим моментом в естетиці Відродження, що свідчить про тенденцію, яка явно намітилася в мистецькій та естетичній думці відносно ірраціоналізму та відмови від «звичайної міри краси» у визначенні жіночої принакності. Як дослідник Фіренцуола безперечно концентрував увагу на проблемах феномену жіночої краси, проте В. Бітаєв, виходячи з того, що в добу Відродження ознаки чуттєвої краси як ідеалу набувають особливого теоретичного навантаження, підкреслює: «якщо подивитися на нього (Фіренцуолу) у більш широкому контексті, то він порушує ті проблеми, які були актуальні для ренесансної естетики взагалі» [25, 67].

В Італії XVI ст. ідеї гуманізму та естетика розвиваються не тільки в руслі художньої думки, але і як складові частини філософії. Найвідоміші філософи цього часу не оминають ці проблеми.

Велика увага проблемам мистецтва та естетики приділена в натурфілософському вченні Джордано Бруно (1548-1600). Естетичні погляди Бруно розвиваються на підґрунті пантеїзму, тобто на основі філософського вчення, що виходить з абсолютної тотожності природи і

бога і по суті справи втіленого бога в природі. Бог, за словами Бруно, знаходиться не поза і не над природою, а всередині її самої, в самих матеріальних речах. «Бог є безкінечне в безкінечному; він знаходиться у всьому і повсюдно, не поза і не над, але в якості найприсутнішої субстанції...» [30, 158]. Саме тому краса не може бути атрибутом бога, тому що бог – абсолютна єдність; краса ж різноманітна. «Немає однієї краси, вона різноманітна».

Пантеїстично тлумачачи природу, Бруно знаходить у ній живе і духовне начало, прагнення до розвитку, до вдосконалювання. У цьому сенсі вона не нижче, а навіть певною мірою вище мистецтва. «Мистецтво під час творчості міркує, мислить. Митець впливає на чужу матерію, природа - на свою власну. Мистецтво знаходиться поза матерією, природа – всередині неї, більше того: вона сама є матерія» [30, 158].

Важливі культурологічні та естетичні моменти містяться і в концепції «героїчного ентузіазму» як засобу філософського пізнання, яке обґрунтовував Бруно. Ентузіазм, в концепції Бруно, це любов до прекрасного і доброго [31,25].

У Бруно духовна і тілесна краса невіддільні: духовна краса пізнається тільки через красу тіла, а краса тіла завжди уособлює певну духовність. Ця діалектика ідеальної і матеріальної краси складає одну із найдивовижніших особливостей філософського та естетичного вчення Д. Бруно.

Значне місце проблеми гуманізму займають у творах відомого італійського філософа Томмазо Кампанелли (1568-1639). Кампанелла увійшов в історію науки насамперед як автор знаменитої соціалістичної утопії «Місто Сонця». Водночас він зробив значний внесок в італійську натурфілософську думку. Йому належать такі твори, як «Філософія, доведена відчуттями», «Реальна філософія», «Раціональна філософія» та «Метафізика». Велика увага в цих творах приділена питанням мистецтва й естетики. Окрім того, Кампанеллі належить невеликий твір «Поетика», спеціально присвячений аналізу поетичної творчості.

В основі філософського вчення Кампанелли лежить гілозоїзм – вчення про загальну одухотвореність природи. Відчуття закладені в самій матерії, бо інакше, за словами Кампанелли, світ одразу ж «перетворився б на хаос». Саме тому основною властивістю всього буття є прагнення до самозбереження. В людини це прагнення пов'язане з насолодою. Почуття краси також пов'язане з почуттям самозбереження та відчуттям повноти життя і здоров'я. Філософ вважає, що коли ми бачимо людей здорових, життєрадісних, вільних, то ми радіємо, тому що сповнюємось відчуттям щастя і збереження нашої природи. Це визначення Кампанелли соціально насичене, воно вказує на зв'язок естетичних почуттів з почуттями соціальними.

Оригінальну концепцію краси розвиває Кампанелла і в нарисі «Про прекрасне», що складає окремий розділ в його творі «Метафізика». Він тут не керується жодним з провідних естетичних напрямків Ренесансу: ні

аристотелізмом ні неоплатонізмом. Як і в «Поетиці», Кампанелла відкидає розуміння прекрасного як певного виду домірності. Прекрасне, на його думку, виникає як відповідність предмета його призначенню, його функції: усе, що добре відповідає практичній ролі речі, називається прекрасним, якщо вона являє ознаки такої користі.

Краса у Кампанелли як і у Кузанського носить функціональний характер. Вона полягає не в гарній зовнішності, а у внутрішній доцільності. Саме тому краса відносна, а те, що є прекрасним в одному відношенні, може бути потворним в іншому.

В пантеоні Високого Відродження напевно немає іншого імені, якому б було присвячено таку кількість критичних статей, суперечливих оцінок і полемістичних висловлювань, ніж ім'я італійського гуманіста Ніколло Макіавеллі (1469 – 1527).

Найвідомішими працями Макіавеллі були «Державець», «Міркування на першу декаду Тіта Лівія», а також «Історія Флоренції», у якій він виклав свої республіканські симпатії. Однією з головних тем політичних міркувань Макіавеллі було співвідношення політики і моралі. У цих міркуваннях він обстоював ідею відокремлення політики від моралі. Звідси з'явився термін «макіавеллізм», що означає аморалізм в політиці. Хоча варто зазначити, що Макіавеллі швидше засуджував, ніж виправдовував дії багатьох відомих політиків свого часу, для яких успіх в політиці важив більше, ніж усі моральні міркування. Сучасний російський дослідник В. Рибін у своїй роботі «Гуманізм як етична категорія» зазначає: «Гуманістичну спрямованість філософії Макіавеллі характеризує низка ідей, доволі сміливих для його часу і досить докладно опрацьованих у його фундаментальних працях» [137, 125]. І наводить перелік таких ідей: це ідея рівності всіх людей, про яку йдеться в «Історії Флоренції»; ідея діяльної і плідної участі кожного індивіда в житті суспільства; ідея свободи, про яку Макіавеллі лаконічно висловився так: «Ті, хто мудро створював республіку, однією з найнеобхідніших справ вважали організацію охорони свободи». Далі відзначаються ідея вільного волевиявлення як ідея політичної рівноправності; ідея реалістичного погляду на людину, коли критичний і категоричний Макіавеллі вважає, що не буває ідеальних людей, як і абсолютних негідників: «...люди не вміють бути ні злочинцями, ні абсолютно хорошими...» [137, 126-127]. Таким чином завдання виховання, згідно з Макіавеллем, полягає в актуалізації позитивних властивостей людини і в нейтралізації негативних, до яких філософ відносив властивості «розбещеного народу», емоції та діяння некерованого натовпу. До цього ж переліку, закінчує В. Рибін, належать ідея гідності людини; ідея народного правління в державі; ідея можливості перетворення зла в добро; ідея вивільнення політики з-під релігійного диктату та ін.

Отже, в епоху Високого Відродження гуманістичний рух із системи поглядів та концепцій трансформувалася у чіткі теорії і наукові праці, які стали дороговказами подальшого культурного розвитку європейської

спільноти. Гуманістика цього періоду стала підґрунтям для виникнення і розквіту нових ідей, мистецьких напрямків і шкіл, які відповідали новим культуротворчим процесам.

РОЗДІЛ II.

ЕВОЛЮЦІЯ ГУМАНІСТИЧНИХ ІДЕЙ

2.1. МАНЬЄРИЗМ ЯК «ЕКЛЕКТИЧНИЙ» ГУМАНІЗМ: РЕНЕСАНСНІ ПРОЦЕСИ В УМОВАХ КІНЦЯ XVI ст.

Аналіз естетичної і мистецтвознавчої літератури, яка безпосередньо чи опосередковано, тобто в контексті суміжних проблем, торкається пізнього ренесансу, розкриває зміни у ставленні теоретиків до цього періоду. Традиційно Пізнє Відродження, яке охоплює період приблизно від 1520 року до кінця XVI століття, тобто до появи барокко, оцінювався негативно. Як правило, дослідники підкреслювали його «імітаторський» характер, його намагання «поверхово наслідувати великих майстрів минулого».

Починаючи від 70-х років XX століття позиція фахівців, їх оцінки Пізнього Відродження почали змінюватися. Це, на наш погляд, обусловлено більш широким у цей період інтересом до виявлення культуротворчого контексту, а не до традиційного відокремленого мистецтвознавчого аналізу якогось певного періоду. Найбільш продуктивною щодо нового підходу до Пізнього Відродження нам видається точка зору відомого американського мистецтвознавця, знаного фахівця з теоретичних проблем Європейського мистецтва Хорста Янсона, який зазначає: «З сучасного погляду, митці, які сформувалися після 1520 року, заслуговують значно більш високої оцінки, і термін «Пізнє Відродження» вважається неточним і майже не вживається» [187, 258].

На думку Х. Янсона, недоречність вживання терміну «Пізнє Відродження» обумовлено неможливістю визначити якийсь один стиль щодо розвитку мистецтва протягом приблизно восьми десятиліть. Зазначимо, що Х. Янсон, який у своїх роботах чітко проводить саме мистецтвознавчу позицію, далеко не завжди враховує можливість хронології культурних процесів і власне специфіки розвитку конкретного виду мистецтва: для Х. Янсона це живопис, скульптура і архітектура. Якщо ми звужуємо розгляд до мистецьких проблем, то позиція теоретика виглядає досить переконливо, а саме: Х. Янсон виокремлює маньєризм – художній напрям, який найбільш повно відповідав цій, «розп'ятій внутрішніми протиріччями», епосі.

Маньєризм (від італ. *manierismo* – штучність, вичурність, манерність, жеманність) – напрямок в художній культурі Італії XVI ст., який багато хто вважав явищем занепадним, хоча судження це, як і загальна оцінка зазначеного періоду, є неоднозначним. Розпочався маньєризм, як відомо, в Італії, у Флоренції. Визначаючи маньєризм, Х. Янсон пише: «У маньєризмі відкрито стверджувався чисто естетичний ідеал. Із підкорення формальних і виразних засобів якійсь абстрактній формулі народжувався новий

зверхвичурний стиль, в якому витонченості, багатству фантазії і віртуозній техніці віддавалася перевага перед глибиною змісту, ясністю й цільністю образу» [187, 258]. Хорст Янсон має рацію, коли підкреслює соціальну й культурну обмеженість маньєризму, який був оцінений «естетствующими фахівцями». Водночас, із сучасних позицій зрозуміло, що витонченість, декоративізм, оригінальність творів цього напрямку відбивали, за слушним зауваженням Янсона, «важливі зміни, які зазнала італійська культура в цілому» [187, 258]. Серед італійських маньєристів слід відзначити Я. Понтормо, Дж. Б. Россо, А. Бронзіно, Ф. Парміджаніно, Ф. Приматіччо, П. Тібальді, Б. Челінні, Б. Амманаті, Дж. Вазарі, Б. Буонталенті, у французів – майстрів школи Фонтблос, у нідерландців – А. Блумарта, Х. Гольціуса, Ф. Флоріса, Брейгеля Старшого, а з іспанців – знаменитого Ель Греко. Ще раніше маньєристським художнім методом користувався нідерландець Ієронім Босх. Напрямок цей панував по всій Європі аж до початку XVII ст. З цього приводу О. Бенеш пише: «Ми повинні взяти до уваги той факт, що для всіх художніх творів, створених від кінця стилю періоду Високого Відродження з його класичною врівноваженістю і до початку барокко – характерні екзальтація та піднесеність, довершена досконалість і витончена майстерність як в анатомічному зображенні людського тіла, так і щодо композиційного контрапункту. Ці риси розглядаються як «маньєристичні». Звідси вся ця епоха пізнього Відродження, що тривала майже ціле сторіччя, також одержала назву «епохи маньєризму» [23, 134].

Відносно італійського і французького маньєризму Бенеш зауважує: «Спочатку школа Фонтблос притримувалася флорентійської традиції. Джованні Батіста Россо Фьорентіно, приїхавши в 1531 р. у Фонтблос, відразу став там безперечним керівником усіх художніх починань. Мистецтво Россо знаходилося під подвійним впливом Мікеланджело й Андреа дель Сарто. Наслідуючи манеру своїх учителів, він виробив надзвичайно експресивний стиль, де подовжені фігури, різкі контрасти, гострі кути суперечили усілякій гармонійній округленості і врівноваженості. Отже, з Понтормо і Россо починається те, що в італійському мистецтві називається маньєризмом» [23, 154]. Підсумовуючи свої розміркування, О. Бенеш зазначає: «Мистецтво маньєристів на півночі і півдні Європи впродовж майже століття чітко виявляло риси, що зберігали свою дієвість незважаючи на різноманітні зміни. Таким чином, тривалу епоху пізнього Відродження, що наступила після дуже короткої, майже епізодичної епохи Високого Відродження, в історії мистецтва прийнято називати епохою «маньєризму». Маньєризм тривав від 1520-х років аж до початку сімнадцятого століття» [23, 154].

У Північній Європі маньєризм тривав довше, ніж на італійському Півдні, тому що в ньому, як свідчать фахівці, ожили знову і трансцендентальність готичного мистецтва, і експресивність, тобто ті якості, до яких Північ завжди тяжіла у відповідності зі своїм особливим складом мислення. Отже, якщо в Італії «потужний реалізм Караваджо

покінчив з маньєризмом вже у перші роки сімнадцятого століття, то в усій Європі він ще зберігався, непомітно, немов у смерканні, зливаючись з початком барокко» [23, 169-170].

Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу є та рефлексія над мистецтвом, яка порушує питання про співвідношення творчого суб'єкта і створеного об'єкту. В основному проблема ця вирішується в душі загальновідродженського неоплатонізму: божество мислить і тому має ідеї; в найчистішому вигляді ці ідеї відбиті в ангелах; у більш складному і матеріально-почуттєвому змісті ці ідеї втілені в людині і несвідомо – у природі; людина мислить і творить на підставі почуттєвих здібностей, конструюючи і вдосконалюючи свої витвори за допомогою даних їй від бога і тому природжених внутрішніх форм. Так розмірковують Джованні Паоло Ломаччо і Федеріко Цуккарі – два головні теоретики маньєризму. Цей теоретичний неоплатонізм подається у вказаних авторів як відповідь на питання: завдяки чому можливе художнє пізнання і художня творчість? Коли представники Високого Відродження намагалися міркувати чисто теоретично про проблеми прекрасного або про проблеми мистецтва, то всі їхні висновки: відрізнялися, по-перше випадковістю і безсистемністю, а по-друге, питання про можливість художнього пізнання або про специфіку художньої творчості послідовно ними не розглядалося; по-третє, всі специфічно відродженські міркування щодо краси стосувались радше самого феномену краси в його безпосередньому впливі на людину. Поза увагою залишалося мистецтво як цілком самобутня і специфічна сфера, що потребує для себе спеціальної рефлексії. У другій же половині XVI ст., виникла проблема обґрунтування саме художнього пізнання і творчості, для вирішення якої був висунутий старий і випробуваний ренесансний філософський апарат неоплатонізму, але він набув тут нового призначення.

Вершина Високого Ренесансу характеризувалася індивідуально-матеріальними методами, котрі поки ще не викликали сумнівів як такі. А період маньєризму якраз ставить питання про ставлення особистості до матерії. Людська особистість все ще трактується як цілковито обумовлена божеством, але сприйняті нею божественні форми вже розуміються як суб'єктивно-апріорні. Ф. Цуккарі вводить поняття внутрішнього малюнку, який і дає можливість розібратися в особливостях почуттєвих сприйнять та розкрити внутрішній стан, що дозволяє творити предмет мистецтва. Чуттєвість ні в якому разі не заперечується і не відхиляється, але, згідно з Цуккарі, вона необхідним чином опрацьовується й оформляється за допомогою внутрішнього малюнку в людській свідомості. Цей внутрішній малюнок людини настільки могутній і багатий, що він ніби конкурує з самим Богом і з природою. У всякому разі це він створює те, що Цуккарі називає «земним раєм», – сукупність всього прекрасного і усіх набутків мистецтва, створених людиною. Природа в цій концепції дещо ослаблена у порівнянні з її високовідродженськими звеличеннями. Адже в ній багато не тільки краси, але і неподобства, та й матерія тут часто діє як справжнє зло, як активна протилежність добра. Художник повинен наслідувати

природу, проте не сліпо, а творчо. Потрібно ще вміти вибирати з природних образів і характерів одні і відкидати інші.

Стає зрозумілим також і те, чому діячам маньєризму вже не властиво сприймати індивідуально-матеріальне буття у всій його безпосередності. Маньєризм схильний до алегоризму і символізму. Твір мистецтва, щоправда, і тут усе ще трактується як втілення тих чи інших ідеальних форм. Але, позаяк вже поставлене питання про можливість втілень ідеальних форм в матерії, то втілення це не може бути завжди ідеальним. Визнаються можливими і найрізноманітніші методи як втілення ідеї в матерії, так і втілення матеріальної форми у відповідному художньому творі. Звідси у естетиків і мистецтвознавців якраз і виник термін «маньєризм». Під «манєрою» тут розуміється та різноманітна форма співвідношення між ідеєю і матерією, питання про котру ще не ставилося на сходинці Високого Ренесансу, де індивідуально-матеріальне буття давалося тільки у своєму безпосередньому з'явленні, і якщо тут піднімалися питання про недостатність індивідуально-матеріального буття, то питання ці переважною частиною не виходили за межі настроїв і емоцій і не досягали ще ступеня теоретичної і логічної постановки проблеми.

На підставі вище сказаного, відносно художнього напрямку маньєризм, ми фактично маємо право констатувати, що риси маньєризму в тій чи іншій мірі, а також у тому або іншому сенсі простежується впродовж усього Ренесансу, тобто мистецтва XV-XVI ст.

Аналіз маньєризму, представники якого не спростовують своєї приналежності до гуманістичного світовідношення, все ж демонструють його специфічне розуміння. Ми ототожнили б це розуміння з поняттям «еклектизм», який простежується у суті розуміння конкретних проблем. Так, Х. Янсон вважає за можливе зарахувати до маньєристів і «пізнього Мікеланджело, для якого не було авторитету вище, ніж його власний геній». Водночас, маньєризм може оцінюватися і як відхід від ідеалів класики.

Еклектичним є ставлення представників маньєризму і до такої важливої складової твору як форма: перепад між реалізмом і формалізмом в маньєризмі досить потужний.

Додамо, що еклектичні тенденції можна виявити і в релігійному світовідношенні маньєристів, які, з одного боку, були байдужими щодо релігійних шукань свого часу, а з іншого, за слушним зауваженням Х. Янсона, «в релігійній свідомості відмічається зрушення у бік ірреального та фантастичного, внаслідок чого маньєризм, який надавав митцеві повну свободу суб'єктивного самовираження, отримує велике визнання» [187, 260]. Зазначимо, що усі ці, так би мовити, альтернативні моменти, маньєристи намагаються поєднати, обумовлюючи тим самим еклектичність їхньої наріжної світоглядної константи – гуманізму.

В самій Італії маньєризм розвивався по-різному: так, в Тоскані він істотно відрізнявся від Венеціанської школи, але обидва при цьому помітно відмінні від маньєризму Центральної Італії.

Для Венеції життя – це набутий людиною досвід. Йдеться про те, щоб позбутися усіляких принципів і взагалі будь-якого досвіду минулого та віддатися безпосередньому впливу почуттів; питання про незамутнений почуттєвий досвід виникає значно пізніше, з виникненням емпіричної філософії. Людина, чий життєвий досвід хочуть зрозуміти художники, – це «історично» сформована людина, як продукт гуманістичної культури. Тож не випадково і досить символічно, що, коли Джорджоне хоче виразити в художній формі своє розуміння сенсу життя, він поміщає в природу не якусь наївну, пересічну істоту, не дитину, що вперше стикається з реальністю, а трьох філософів, що уособлюють і символізують три різних епохи в розвитку людської думки. Вони зображені серед природи, але предметом їхніх міркувань є не природа сама по собі, а той досвід, що випливає із зіткнення людини з природою, з її життєвого зв'язку з навколишнім світом. Зв'язок цей не є чимось вищим стосовно природи і людини, що нагадувало б «залізну» причинність, як у Мантеньї, або класичну християнську міфологію, як у Джованні Белліні. Навпаки, це внутрішній, органічний зв'язок, і не тільки між навколишнім світом та людиною, але й між природою та цивілізацією. Джорджоне, прокладаючи новий шлях у венеціанському живописі, приходять до розуміння природи через культуру: чим глибше остання, тим гостріше і повніше відчуває людина сенс життя. Древня культура, що допомагає усвідомити сенс життя, – це не логічні побудови граматиків і філологів, а поезія, особливо поезія Вергілія і Лукреція, тобто поезія, інтуїтивно і безпосередньо проникаюча в глибини істини і протилежна логіці як дедукції, заснованій на абстрактних принципах.

Джорджоне народився близько 1478 р. у Кастельфранко-Венето і помер у молодому віці в 1510 р. у Венеції. Збереглося мало відомостей про його життя і творчість. Достеменно відомо, що він вчився у Джованні Белліні, але живопис не був єдиним джерелом його професійної майстерності. Письменники того часу пишуть про нього як про людину різнобічних знань, аматора музики і поезії, художника з вишуканими манерами.

Першою його роботою вважається «Мадонна на троні зі святими Франциском і Лібералієм» із собору в Кастельфранко, (біля 1505 р.), останньою – розпис фасаду будинку складу Фондако-деї-Тедескі 1508 р. (в цей час поруч з ним працює його великий учень – Тиціан).

Джорджоне викликав радикальний переворот у розвитку венеціанського живопису і його високий розквіт. Варто підкреслити, що цей переворот відбувся і в мистецтві самого Джорджоне, яке спочатку не надто відрізнялося від лінії, наміченої Белліні і Карпаччо. У життєписі Тиціана Вазарі відзначає стилістичні зміни в мистецтві Джорджоне саме у 1507 р.

Вазарі пов'язує принципові нововведення Джорджоне з технічним боком справи: у 1507 р. художник, за словами біографа, почав писати безпосередньо з натури, зображуючи предмети за допомогою «кольору і

плям різких або м'яких тонів, так, як він це бачив у природі, не користуючись попереднім малюнком». Дольче також підтверджує, що на відміну від Джованні Белліні Джорджоне накладав фарби без попереднього промальовування фігур і накладення тіней. Отже, таким чином, він поєднав обидва процеси створення картини: задум і його виконання. Живопис для нього – це безпосередній процес творчості, позбавлений заздалегідь продуманого плану. Новий метод не є, однак, показником повної спонтанності: Джорджоне ретельно продумує теми своїх картин, наповнюючи їх біблійним, історичним, літературним змістом. В основі його натхнення лежить саме образність як продукт усієї попередньої культури. Тільки тоді, коли художник остаточно закінчує виношування образу, він, за словами Вазарі, може звернутися до природи і «писати відразу фарбою». Потаємний зміст деяких сюжетів Джорджоне тепер вже розгаданий сучасним мистецтвознавством, але він вислизав, як відзначає Вазарі, від сучасників художника. Проте надзвичайно висока якість живопису Джорджоне визнавалася навіть тоді, коли не докінця був зрозумілий його зміст. Це означає, що мета мистецтва Джорджоне полягала не у виявленні складних сюжетних ходів і не в доведенні їх до свідомості глядача, а в самому внутрішньому процесі, за допомогою якого художник виявлявся здатним «зображувати на пам'ять усі природні речі» (Вазарі), тобто по-новому підходив до передачі реальної дійсності.

Серед живописців, переважно молодих, що об'єдналися навколо Джорджоне та молодого Тиціана і склали широке коло послідовників першого, було чимало видатних художників, охарактеризувати своєрідність яких непросто через їхнє загальне тяжіння до нової течії. Успіху джорджонізму сприяв Якопо Пальма Старший (1480–біля 1528), який активно працював у Венеції. Як живописець він сформувався в школі Альвізе Віваріні. Після знайомства з живописом Джорджоне і Тиціана він помітно коригує колористичне вирішення своїх картин: «пом'якшує різкість контурів фігур, робить більш прозорими тіні, немов би занурює всі кольори в золотаве середовище. З нового живопису він запозичає перший тип жіночої краси, що виступає як специфічно венеціанський й відрізняється внутрішньою м'яккістю і тілесною пишністю» [10, 375], зазначає італійський мистецтвознавець Дж. К. Арган. Головні свої зусилля Пальма Старший спрямував на примирення нової художньої манери з традиційною тематикою біблійних сюжетів.

Подальшому перетворенню традиційного образотворчого мистецтва у витончене чудове оповідання значною мірою сприяла також творчість Антоніо Аллегрі, прозваного Корреджо (біля 1489–1534). У творчості Корреджо ми маємо справу не з миттєвим візуальним ефектом, як у Тиціана, а з тривалим процесом емоційного впливу. Емоція – це результат пробудження почуттів. Роздратування викликає в кожного з нас певну реакцію чи почуття, в результаті якого ми приходимо до того психологічного стану, який і прагнув викликати художник. Наслідок несе в собі і виявляє причину: образ, сприйнятий оком, негайно передається

розуму, для того щоб викликати відповідну реакцію: замилювання, захват при спогляданні чуда, що здійснилося.

У «Вознесенні Марії» – фресці, виконаній Корреджо для купола Пармського собору (1522-1530), – легко розгледіти метаморфозу природних мотивів плафона монастиря Сан-Паоло. Подібна заміна архітектурного простору простором живописним і перехід від простору фізичного до простору ілюзіоністичного вже є відправним пунктом барочного церковного плафонного живопису. Вже навіть одна ця робота дає підстави стверджувати, що поетика барокко, заснована на принципі уявлюваного продовження реального в ідеальному, веде свій початок від Корреджо.

Та ж, але ще більш витончена техніка ілюзіоністичної правдоподібності знаходить своє втілення в станкових полотнах на релігійні чи міфологічні теми. Усі вони пронизані прагненням показати природне джерело почуття, природний розвиток (за допомогою уяви) справжнього в правдоподібному, реального в можливому. В купольних розписах Корреджо відмовляється від канонічного зображення святих образів і від побудови фігур відповідно до законів пропорцій. У творах станкового живопису, що передають глядачам ті чи інші емоції, фігури дані в незвичних ракурсах і діях, що виходять за рамки звичайних; створюється враження, що нами рухають хвилі періодичного збудження або афекту.

Художник прагне об'єднати зображення і глядача, втягнути його в художній простір, розмістивши на передньому плані фігури, які завдяки несподіваному ракурсу немов би спрямовуються всередину картини, запрошуючи глядача посмішкою, або поглядом чи привітним жестом линути за собою в звабливо привітний простір, який неначе б то справді відкривався йому назустріч завдяки близькій перспективі, легкому серпанку атмосфери і переливчастим барвам. Подібний підхід до почуття як внутрішнього імпульсу, без поділу між земною і небесною любов'ю, також є тим мотивом, що набуде розвитку пізніше, в епоху барокко, особливо у Л. Берніні, хоча фактично він веде свій початок від теорії Леонардо про емоції, про рухи душі, що відповідають рухові тіла.

Прекрасне – це не вибір, який розум робить серед існуючих в природі форм, а вища сходинка добору, на яку будь-яка природна форма, «одухотворяючись», може піднятися. І цей, як пише Дж. К. Арган «не статичний стан, а рух, не симетрія і рівновага, але асиметрія і ритм, не закріплення образу як незмінної величини, а постійна зміна, не геометрія досконалих об'ємів, а м'якість посмішки чи погляду, чарівність жесту, відблиск світла на локонах, прозора тінь на щоці або відблиск шовку в одязі» [10, 380]. Здатністю вловлювати це нове прекрасне, котре Стендаль протиставить як красу романтичну красі класичній, відрізняє вже не розум чи глузд, а душа з її підвищеною чутливістю.

Мистецтво Корреджо випереджає проблематику маньєризму і відкриває шлях барокко. На нашу думку, це був якісно новий щабель в образотворчому мистецтві.

Підкріпити цю думку можна тим, що процес переключення інтересу з зовнішнього об'єкту (природа, історія) на діючий суб'єкт мистецтва досягає у Флоренції свого апогею. Мова вже не йде більше про пізнання дійсності – художники замислюються над самим мистецтвом, принципи і практичні прийоми якого вони намагаються встановити, вивчаючи і враховуючи суттєво протилежні концепції Леонардо да Вінчі і Мікеланджело Буанаротті.

В цьому контексті до маньєристів не можна віднести Фра Бартоломео, чиє мистецтво, хоча і ґрунтується винятково на історичних передумовах Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля, але характеризується все-таки цілком визначеною релігійною спрямованістю. Не може вважатися маньєристом і Андреа дель Сарто (1486-1531), чиє мистецтво спрямоване на примирення протилежних начал в єдиному ідеалі прекрасного. І разом з тим, його живопис також послужив одним з визначальних факторів розвитку маньєризму у подальшому.

В другій половині століття, коли мистецтво маньєризму в Римі і у Флоренції вже вироджується в абстрактне теоретизування й академічні формули, венеціанська художня школа знаходиться в повному розквіті своїх творчих сил. До неї входить група визначних, хоча дуже несхожих, а часом і протилежних один одному художників, котрі між тим з однаковою пристрасстю займаються пошуками форм і методів емоційного впливу на глядача, покладаючись винятково на переконливість візуального і, насамперед, колірною вражень. Оскільки умовні образи, створювані на основі певних правил чи зразків, не відрізняються новітністю і не роблять належного емоційного впливу на глядача, венеціанська школа відкидає рецепти і норми, які в тосканському і римському маньєризмі, особливо після Тридентського собору, обмежували і нівелювали за формою і змістом художню продукцію.

У венеціанському мистецтві не було теорії, але набувала розвитку критика. Якщо не приймаються а рґіогі визначені принципи, то не можна оцінювати твір мистецтва за його відповідністю прийнятій нормі; єдиний критерій оцінки в цьому випадку – це емоційний вплив при контакті з творами мистецтва. Оцінка є, таким чином, результатом прочитання, сприйняття твору, наслідком захопленості критика мистецтва як глядача пафосом художнього творення, його композицією і безпосередністю вираження. Родоначальником подібної «смакової критики» був тосканський письменник Пьетро Аретіно, який з 1527 р. жив у Венеції. З ім'ям Аретіно пов'язується ґрунтовний «Діалог про живопис» Лодовіко Дольче – перша спроба безпосередньої критики, вільної від теоретичних упереджень. Інший «Діалог», дещо менший, був опублікований Паоло Піно у 1548 р. з наміром дискредитувати закони перспективи і пропорцій, тобто основну сутність флорентійської теорії малюнку, та затвердити

перевагу венеціанського живопису в порівнянні з римським. Основними темами цієї «смакової критики» (найбільшим представником якої в XVII ст. стане Марко Боскіні) були: пріоритетність живопису серед інших мистецтв як здатного до найбільш безпосереднього почуттєвого вираження образів та «природність» венеціанського колориту, який завдяки світловим і кольоровим особливостями сприймається як жива матерія, як «плоть, сповнена кров'ю».

Тосканські письменники – спочатку Бембо, а потім Аретіно – вплинули на образотворчу поетику і венеціанських художників: якщо живопис – це передача емоційних станів, свого роду живописна мова, то питання про виразність мови набуває і для Бембо, і для Аретіно головного значення. У «Міркуваннях» (1533) Аретіно зводить це питання не до співвідношення мови людей освічених і народного діалекту, а до взаємозв'язку між мовою письмовою і розмовною. Він намагається розгледіти розмовну мову в письмовій, відволікаючись а ргіогі від граматичної і синтаксичної структури останньої. Натуральність мовлення полягає в тому, що воно звучить перш, ніж записується. У венеціанському живописі побачене аналогічним чином передує задуманому; саме ця властивість протиставляє його тосканському і римському маньєризму, що прагне передати абстрактну ідею у видимих формах.

До знаменитої Венеціанської школи, окрім Джорджоне та Корреджо, належав, також, і перлина епохи «чинквеченто» Тіціан.

Створивши вівтарний образ «Вознесіння Марії», Тіціан розриває узи, що з'єднали тональний живопис з камерністю Джорджоне. Він доводить можливість створення монументального живопису на основі однієї лише тонально-колористичної структури, не звертаючись до складних архітектурно-перспективних побудов, і підтверджує, що інтенсивне візуально-емоційне сприйняття може відкрити незорі обрії і дати уявлення про універсальність реальності і навіть про зв'язок природного і надприродного значно більшою мірою, ніж інтелектуальна побудова образів.

Успіх приходить до Тіціана відразу ж і не знає меж. Його творчість викликає всенародний захват. Першопричина його успіху в новизні художнього мислення. Тіціан реформує типологію вівтарного образу, історико-релігійної композиції, типологію картин на міфологічну чи алегоричну тему, портрет. Він оновлює структуру художнього образу, домагаючись того, щоб зорове сприйняття вражало, подібно блискавкам. Завдяки новій техніці, він з більшою безпосередністю спілкується з глядачем, вражаючи його емоційно насиченими образами.

Почуття для цього художника – спосіб пізнання світу. У напрузі емоційного сплеску, викликаного почуттям, він бачить результат впливу не якихось принципів чи логічних побудов, а самої присутності Божества. Емоція повинна бути глибоко пережита, аж до виявлення її глибинних причин. Маньєристичне «мистецтво малюнку» може сприяти її аналізу, більш близькому з нею знайомству з метою виявлення її внутрішньої

природи і моральної основи. От чому безпристрасність маньєристичного мистецтва не штовхає Тіціана до формальних пошуків, а підсилює драматизм його фігурних композицій, сприяючи, іншими словами, трансформації зорового враження в моральне сприйняття, у почуття.

«Коронування Христа терновим вінцем» найбільш маньєристичний з будь-коли написаних Тіціаном творів. Композиція, що заснована на діагональному перехрещенні палиць катів, а такі палиці утворюють щось на кшталт спиць колеса, дещо децентрована: тональна маса розпадається, кожна фігура помітна завдяки напрямку руху, особливостям жестів або виразу обличчя. Простір позбавлений перспективної глибини: за фігурами височіє стіна з грубо обтесаних каменів, вона ледь означена світлом, що ковзає по виступах рустів. Виходить так, що слабе світло, яке ніби не знаходить собі місця, де воно могло б затриматися, зосереджується на фігурах, безжалісно висвітлюючи стражденну фігуру Христа. Світло, сковзнувши по напружених м'язах, затримується на дряблій шкірі катів, змушує іскритися металеву кольчугу солдата на передньому плані. Змінюючи свій напрямок в залежності від площин його розсіювання, світло розпадається на безліч променів. Уся картина пронизана почуттям доведеної до крайності, знавіснілої, сліпої люті. Жести дійових осіб точно відповідають усьому, що відбувається: виразність образу не потребує додаткового акцентування чи пояснень. Христос героїчний саме тому, що його мука і безсилий протест оголюють його глибоку людяність і беззахисність перед обличчям зла. Слабкий проблиск світла, сила емоційного збудження не залишають часу на роздуми про моральну перевагу і божественну природу Христа. Жаль, який викликають спотворене болем обличчя і знівечене тіло, – це вже перший крок до любові, яка відкриває шлях до пізнання вищої істини. Реальна подія глибоко ранить душу. Подібно Аретіно, Тіціан пише «розмовною мовою», схоплює факт в його первозданності, але в результаті виходить не «комедія вдач», а «найісторичніша» з усіх людських трагедій.

У Тіціана немає подолання матерії і відходу від неї заради звільнення духовного начала, а є вторгнення духовності в матерію, що робить її сприйнятливою до будь-якої події чи зв'язку і приводить в решті решт до розчинення в сукупності взаємин і в просторі. Подібно матерії нашого тіла, яке випробовує і переживає радість і страждання при різних станах душі, матеріал живопису – колір – не тільки виражає, але і по-своєму «переживає» різні ступені пафосу відповідно до життєвої драми. Як влучно висловлюється Дж. К. Арган «з появою Тіціана живопис вперше стає не просто байдужим чи схвильованим, безпристрасним чи патетичним відображенням, але і живим фрагментом дійсності, пульсуючим свідком пережитого, прагнучи вплинути на наше життя, змусивши його розвиватися в унісон з драматичними переживаннями автора» [10, 398].

Слідом за першим етапом флорентійського маньєризму, з його умоглядним і проблемним мистецтвом, настає етап, який часто розцінюється як занепадницький. Насправді ж це був період

упорядкування і поширення нової культури. Найвидатнішим представником другого етапу маньєризму був Джорджо Вазарі (1511–1574), живописець і архітектор, хоча найбільш значною є його діяльність як історика мистецтва: його «Життєписи» художників, від Чимабуе до Мікеланджело, ознаменували перехід від написання трактатів до історіографії, тобто від теорії до історії мистецтва. Для Вазарі мистецтво досягло свого вищого прояву у творчості Мікеланджело, і тому неможливо придумати чи створити що-небудь дійсно нове, можна лише відтворити той шлях, що привів митця до вершини. Підхід Вазарі чисто людський: він називає історією чи розвитком культури те, що здається божественним чудом, те, що передає доступною всім мовою послання генія. Мікеланджело не був теоретиком і не був схожим на якийсь ідеальний образ, його велич полягала в виснажливому пошуку, у драмі його життя, прожитого для мистецтва. Отже, гідні наслідування не стільки створені ним форми, скільки ідейна насиченість його творів та постійне прагнення долати творчі труднощі.

Зв'язана з перетворенням синьйорій у маленькі держави маньєристична культура поширюється майже у всіх областях Італії. Виходець з Перуджі, зодчий Галеаццо Алесі (біля 1512–1572) працює в Генуї і в Мілані, сприяючи наданню сучасного вигляду обох містам. Завдяки Періно дель Вагі, що приніс до Генуї традиції Рафаеля, тут виростає блискуча школа живопису, представлена Дж. Б. Кастелло і Лукою Камбіазо. З цією школою пов'язане поширення і вдосконалення смаку до розписних фасадів. Живопис, таким чином, сприяє також зоровому сприйняттю міського простору.

У Мілані живопис пізнього чинквеченто виявляється під впливом еміліанської школи, особливо Парміджаніно. Її провідниками виступають Ерколе Прокаччіні і його сини Камілло (біля 1551–1629) та Джуліо Чезаре (біля 1570–1625). У П'ємонті встановлюється вплив Гауденціо Феррарі. Кремонська школа маньєризму, пов'язана з іменами братів Кампі, важлива також своїми зв'язками з сучасним їй нідерландським живописом та впливом, який вона зроби́ть, у тому числі, й у Болоньї, особливо на Бартоломео Пассеротті (1529–1592) і на юного Аннібале Карраччі.

У Флоренції, яка залишалася центром витонченого живописного мистецтва до кінця століття, інтерес представляють антімیکеланджелівська реакція та, дещо сувора лаконічність оповідання Санті ді Тіто (1536–1603), розвиток і посилення колоризму Андреа дель Сарто практично до декоративізму у творчості Бернардіно Поччетті (1548–1612); витриманий у строго прозаїчній тональності історико-релігійний жанр Пассіньяно, Ерколе да Емполі, Чіголі.

Венеціанська культура поширюється і на материк, особливо в особі Марескалькі та Падованіно, і доходить до Риму у вигляді нової хвилі, представлені мистецтвом Джироламо Муціано (1528–1592). В Неаполі Доменіко Фонтана в останні роки свого життя займається благоустроєм приморської частини міста, приводячи її у відповідність з природним

довкіллям. Не надто значним був вплив рафаелізму Полідоро да Караваджо, що працював у Неаполі після захоплення Риму. Живим, хоча і запізним, відгуком на маньєристичну культуру з'явилася на Сицилії творчість Філіппо Паладіно.

На підставі всього сказаного відносно художнього методу маньєризму ми фактично маємо право констатувати, що риси маньєризму в тій чи іншій мірі, а також у тому або іншому сенсі простежуються впродовж усього Ренесансу, тобто мистецтва XV–XVI ст. Констатуючи цю тенденцію, В. Панченко зазначає: «В італійському мистецтві після 1520 р. окреслилися три тенденції. Перша, що прагнула зберегти в недоторканності гармонійний ідеал Високого Відродження, дедалі більше схилялася до формального класицизму, який не володів попереднім змістом» [122, 286]. Друга, на думку В.Панченко, характеризується творчим переломленням змін, які відбуваються довкола; народжується мистецтво, в якому зберігається і поглиблюється гуманістична сутність класичного ідеалу, який набуває тепер великої єдності, драматичної напруженості, трагічної суперечливості, складності формального вираження (Мікеланджело, пізній Тіціан). Але одночасно виникає ще й зовсім інша реакція на кризу класичного мистецтва, що ставала дедалі помітнішою – антикласичний бунт ранніх маньєристів. Вони виступають проти нормативної естетики Високого Відродження, проти її довершеного ідеалу, видобутого з «наслідування природи», проти гуманістичного змісту. При цьому «...їхня художня мова загострено-суб'єктивна, умовна і манерна у своїй формальній витонченості. У їхньому езотеричному мистецтві пориви релігійної одухотвореності чергуються з холодним алегоризмом» [51, 44].

Маньєризм багато чого запозичав з форм зрілого Ренесансу, а елементи маньєризму в свою чергу проникають в мистецтво пізнього Відродження. Ще складні взаємини ренесансних і маньєристичних тенденцій в мистецтві Північної Європи.

У відомого дослідника В. Гращенкова ми зустрічаємо досить точно, на нашу думку, розуміння складу, еволюції і трагедії європейського Ренесансу. Наведемо конкретний приклад: «...Відродження – тривалий, складний і суперечливий процес формування нової європейської культури. Він має глибокі передумови в соціальному і духовному житті пізнього середньовіччя, він був підготовлений багатьма конкретними економічними, політичними й ідеологічними чинниками свого часу. Цей процес відбувався й у нещадній боротьбі, і в німічних компромісних угодах зі старим, середньовічним світом. В кінцевому підсумку його розвиток зломив «духовну диктатуру церкви» (Ф. Енгельс), затвердив гуманістичний світогляд, призвів до революційного перетворення ідеології і всіх областей культури.

В Італії та інших європейських країнах Ренесанс мав свою багату історію, кожний етап якої відзначений неповторними рисами. Гуманістичний ідеал, розуміння класичного спадку античності, форми

реалізму в мистецтві, характер наукового пізнання природи не залишалися на всьому протязі Відродження незмінними, вони безупинно наповнювалися новим змістом. Але як можна визначити кінець епохи Відродження? Безумовно, не як однозначну і одномоментну акцію, що може бути зафіксована якоюсь точною датою. Як і сама епоха, її кінець – тривалий і багатоплановий історичний процес. Катастрофічні конфлікти і зміни співіснують у ньому з повільним еволюційним перетворенням основних принципів гуманістичної культури» [51, 46-47].

Нарешті, в дослідженнях В. Гращенкова ми знаходимо також аналіз трагічної кризи Ренесансу в зв'язку з еволюцією маньєризму: «Криза Ренесансу була викликана сутічкою його ідейної програми, його духовних ідеалів з соціальними реаліями. Процес рефеодалізації, що знищив вільні міста-комуни, формування абсолютних монархій, реформації та контрреформації – усе це несло загибель ідеям Відродження. Ворожа стихія нерідко наздоганяла ці ідеї ще на підйомі, в пору їхнього розквіту. І тоді, позбавлена своєї старої соціальної бази, беззахисна перед силами зла, культура Відродження в особі її кращих представників продовжувала відстоювати свої ідеали. Однак в нерівній боротьбі гармонійний і героїчний світогляд Ренесансу набував внутрішньо суперечливого і трагічного характеру. Це той «трагічний гуманізм» пізнього європейського Відродження, яке мав на увазі О. Смирнов, висловлюючись стосовно творчості Шекспіра» [51, 47]. Нам видається досить виразним словосполучення «трагічний гуманізм», вжите О. Смирновим, проте, на нашу думку, це скоріше метафора. Тому поняття „еклектичний гуманізм”, яке містить і елемент трагізму, в силу неможливості гармонізувати як світоставлення, так і систему цінностей в мистецтві, точніше відбиває суть процесів, які ми аналізуємо.

Значення маньєризму в розвитку європейського мистецтва і взагалі культури XVI ст. величезне, до того ж він фактично завершив собою весь попередній розвиток гуманістичної ідеології.

2.2. ВІД МАНЬЄРИЗМУ ДО БАРОККО І КЛАСИЦИЗМУ

Діячі і сучасники епохи Ренесансу навряд чи могли б спрогнозувати або навіть припустити, що розквіт культури Відродження в Італії зміниться періодом феодальної реакції. Але сталося саме так і відбулось це не спонтанно. Відомий дослідник епохи Відродження в Італії О. Лосєв датує початок спаду другою половиною XV ст., XVIII ж ст. стало періодом найбільш глибокої кризи. Таку ж точку зору поділяють і автори «Історії Італії» [67]. Слід мати на увазі, що це не було випадковістю, а явилось неминучим результатом цілої низки несприятливих внутрішніх і зовнішніх факторів, як економічних, так і політичних. Духовна атмосфера в Італії в XVII ст. була обумовлена Тридентським собором, що проголосив торжество католицької реакції, а також встановленням іспанського

панування на більшій території Італії. Пізніше в суперництво з Іспанією вступає Австрія, і в першій половині XVIII ст. Італія стає ареною боротьби між Бурбонами та Габсбургами. В обстановці реакції і національного занепаду загострюється криза ренесансного гуманізму; результатом цього процесу було переорієнтування людини у світі, формування нових уявлень у філософії, в науці, у сфері художнього, в естетиці.

Еволюція гуманістичних і естетичних ідей в Італії XVII – першої половини XVIII ст. являє собою надзвичайно показовий приклад розпаду органічної цілісності відродженського світовідчуття і поляризації напрямків, кожен з яких характеризувався своїм засобом бачення світу, виробляв свої принципи художнього освоєння дійсності і висував власних теоретиків. Такими напрямками виявилися насамперед барокко і класицизм.

У цілісну і струнку систему естетичних ідей теоретичне усвідомлення принципів мистецтва барокко не відлилось. Проте в численних судженнях художників та теоретиків мистецтва знаходив відображення процес становлення цієї нової художньої концепції, що одержала широке розповсюдження в Італії.

Одним з найвидатніших представників «нового мистецтва» (*arte nuova*) був неаполітанський поет Джамбаттіста Маріно (1569–1625). Він та його послідовники свідомо протиставляли себе ренесансному петраркізму. Маріно – автор знаменитого вислову, що став девізом барокко: «Поетова мета – чудесне і вражаюче. Той, хто не може здивувати, нехай іде до скребниці» [47, 121]. Цей принцип Маріно вважав, напевно, загальним для всіх мистецтв, оскільки виходив з уявлення, що живопис є німа поезія, а поезія – живопис, що говорить; він же одним з перших заявив, що музиці необхідні слова, тобто вважав музику і поезію спорідненими мистецтвами, які добре сполучаються. Барочна ідея синтезу мистецтв виявилася надзвичайно плідною: з нею пов'язане народження нового музичного жанру – опери. Автор першої опери, співак і композитор Р. Перрі, вважав свій твір «родом драматичної поезії, проте, спів повинен замінити мовлення» [113, 66], Берніні говорив, що «зміг певною мірою об'єднати скульптуру з живописом» [109; III, 45].

Перша спроба розгорнутого узагальнення художнього досвіду барокко належить Маттео Перегріні. Його праця «Трактат про дотепність» (*Trattato de acutezza*) побачив світ у 1639 році, у ньому Перегріні означив основні поняття естетики барокко; він, навіть захоплюючись новаторством Маріно, все ж критикував крайнощі «сучасного стилю», тому і вважається прихильником «поміркованого барокко» [42, 147].

Якщо для теоретиків класицизму творчість художника є діяльність розуму, і тому головні достоїнства мистецтва вбачаються в породжуваних розумом ясності, слушності й упорядкованості форми, то барочна концепція творчості вважає основною будівничою силою дотепність, котра, як роз'яснює інший теоретик італійського барокко Еммануеле Тезауро, «здатна розпізнати і сполучити найвіддаленіші сутності» [69, II,

626]. Барочна дотепність виявляється умінням зводити несхоже – смуток і веселощі, серйозність і насмішкуватість. Проявити дотепність можна лише в тому випадку, якщо поняття будуть «позначатися не просто і прямо, а інакомовно, алегорично, використовуючи силу вимислу, тобто новим і несподіваним способом» [69, II, 628]. Так народжується метафора – «мати поезії», і звідси тяга барокко до алегоричності, до всіляких емблем та символів. Твори барочної архітектури виявляються «метафорами з каменю, мовчазними символами, що сприяють принадності твору, надаючи йому таємничості» [69, II, 626].

Еммануеле Тезауро – найвидатніший теоретик барокко. Для історії гуманістичних та естетичних вчень становлять інтерес його трактати «Підзорна труба Арістотеля», (1654) та «Моральна філософія», (1670). Тезауро згодний з положенням Арістотеля про те, що мистецтво є імітація природи, але розуміється ця імітація вже не так, як тлумачили її майстри Відродження: «Ті, хто вміє досконало наслідувати симетрію природних тіл, називаються довершеними майстрами, але тільки ті, хто творить з належною гостротою і виявляє тонке почуття, та ще обдаровані кмітливістю розуму» [69, II, 626]. Істинне в мистецтві – не те, що істинне в природі; поетичні задуми «не є істинними, але наслідують істину», дотепність створює фантастичні образи, «з нематеріального творить побутуюче» [69, II, 626]. Важливим, на наш погляд, є спостереження Тезауро щодо осмислення взаємозв'язку трагічного й комічного, жахливого і смішного: «Не існує явища, ані серйозного, ані піднесеного, щоб воно не могло перетворитися на жарт» [56, 241]. Ця думка італійського вченого здобула переконливе підтвердження у художній практиці XIX-XX ст.

Приймаючи принцип імітації природи, барокко віддає перевагу «внутрішньому малюнку», уяві, задумові. Задум має бути дотепним, вражати новітністю. «Швидкий розум» користується різноманітними тропами, якщо вони відповідають вимозі позначати речі не прямо, а алегорично; метафоризація мислення приводить до популяризації різноманітної символіки.

Художня концепція барокко значно розширює сферу естетичного, допускаючи в мистецтво не тільки найдоскональніше і прекрасне, але і потворне, фантастичне, гротескне, випереджаючи таким чином романтиків. Принцип зведення протилежностей при всій їхній незводимості замінив у мистецтві барокко ренесансний «принцип міри». Сполучаючи протилежності, художня свідомість барокко вловлює їхню взаємозалежність, часто зосереджуючи увагу саме на переході з одного стану в інший: важкий камінь перетворюється в хмарину або найтонше драпірування; скульптура створює ефект живопису; стираються грані між скульптурою й архітектурою; слово прагне до музикальності; музиці необхідні слова; веселість виявляється смутною, а смуток веселим, комічне обертається своєю трагічною стороною, реальне подається як фантастичне, а надприродне – як реальне. Як відзначає Л. Пінський, для барокко

«найвищою мірою характерне те, що крайнощі натуралізму не виключають, а навпаки, передбачають як своє неминуче завершення іншу сторону – присутність світу надреального, містичного» [109; I, 36]. Таким чином, саме в цей час почали усвідомлюватися і використовуватися виразні можливості, закладені в суміщенні двох планів – ірраціонального і натуралістичного. Простеживши цю лінію розвитку художніх поглядів, ми можемо побачити її завершення в естетиці сюрреалізму.

Істотною заслугою теоретичної думки барокко можна вважати більш чітке розмежування сфер художнього і нехудожнього: якщо Леонардо називав живопис наукою, то основна теза *arte nuova* – мистецтво «швидкого розуму» незалежне від логіки і логічних побудов. «Швидкий розум» має свої закони, відмінні від законів логічного мислення, дотепність є властивість геніальності, вона є божественним даром, тому ніяка теорія не допоможе художнику створити видатний твір. «Не теорія, а натхнення народжує твори поета і музиканта», – стверджує Сфорца Паллавічіні [42, 149].

Паралельно зі *stile moderno* в Італії в цей період формувалася інша течія, що відкидала не окремі крайнощі, але й сам спосіб художнього мислення, народжений барокко – класицизм. Класичні тенденції простежуються в італійській культурі вже в епоху Відродження. Саме тоді був вироблений один з основних принципів класичної теорії драми – принцип трьох єдностей: дії, часу і місця. «Лодовіко Кастельветро був першим, хто сформулював правила трьох єдностей як внутрішньо цілісний закон драми» [8, 120]. Втім, класицизм XVII ст. був настільки відмінний від класичної орієнтації гуманістів Відродження, що загальним для них залишалося, мабуть, тільки саме схилення перед античністю, доповнене пізніше прагненням наслідувати і мистецтво Відродження. Представником та одним з найактивніших опонентів цього нового напрямку був, зокрема, Джованні Пьетро Беллорі, який став відомий після виходу його коментарів до розписів Рафаеля у Ватикані, а також трактатів «Ідея живопису, скульптури й архітектури» (1664) та «Життєписи сучасних скульпторів, малярів та архітекторів» (1672). Він схилявся перед мистецтвом старих майстрів і різко негативно ставився до «нового мистецтва». Наслідування природи Беллорі визначав як імітацію її найдосконаліших зразків, виявлених вже древніми майстрами і воскреслих в епоху Відродження. Слід зауважити, що новим у трактуванні його принципу наслідування було лише те, що Беллорі переносить центр ваги на «досконалі зразки».

Подібні ідеї розвивав Джан Вінченцо Гравіна (1664–1718). Разом із Джован-Маріо Крешімбені він заснував у 1690 році літературне товариство «Аркадія». Естетичною програмою товариства була боротьба з дурним смаком та і з самим, мистецтвом барокко, представники якого «уявляють ніби греки і латиняни за обмеженістю розуму і примітивністю свого століття не зуміли досягти того, чого досяг ли вони» [69; II, 634]. Відносно того, що вважати метою поезії – «тішення» чи «повчання», Гравіна схиляється на користь останнього, тому що «насолоджувальні» моменти –

лише прийоми, за допомогою яких глядач швидше сприйме повчання. В давнину поезія краще здійснювала своє призначення, тому що «той же мудрець, чий розум вмщував у собі закони людського життя, вкладаючи у форму вірша корисні настанови і узгоджуючи вірш з гармонією голосу, був в той же час філософом, поетом і музикантом». Згодом, додає Гравіна, «поділ цих професій призвів кожному з них до ослаблення», і в сучасному театрі трагедія «замість того, щоб виховувати глядача, розбещуюче впливає на нього» [69; II, 637].

Можна по різному сприймати категоричність суджень Гравіни, проте не можна не визнати, що він здійснив докорінний переворот в тогочасному літературознавстві та естетиці. Він був першим літературним критиком у Європі, який відкинув сліпе наслідування Арістотеля і спробував застосувати декартовий метод до творів мистецтва. Його значення для розвитку естетики полягає також в авторському тлумаченні ролі уяви, в підкресленні впливу і значущості художніх образів у житті більшості людей. «Примітивний розум», згідно з концепцією Гравіни, не може безпосередньо осягати загальні істини, він – довічна жертва власних пристрастей [195, 62]. Тобто, людина, одержима, наприклад, честолюбством або хтивістю, – по суті, божевільна, тому що пристрасті заповнюють її душу, витісняючи всі стримуючі і скеровуючі начала [195, 63]. Отже, поет повинен використовувати цей «займистий» матеріал пристрастей і уяв і вжити його для добрих цілей. Як же він повинен діяти, щоб розумно розпорядитися таким матеріалом? Поет може наслідувати божі і людські закони, працюючи на своєму специфічному матеріалі, і завдяки нововведенням і чудесам своєї мови так майстерно розташувати і прикрасити сировину, яка перебуває в його руках, аби витвір його замість того, щоб викликати дурні думки, цілеспрямовано й позитивно управляв розумами людей. Використовуючи виняткову спроможність приковувати увагу, якою володіють пристрасті і фантастичні образи, поет може свідомо сполучити з достоїнствами, властивими самій поезії, переваги релігійного і правдивого вчення [195, 70]. Показово, що в настановах Гравіни, увесь час простежуються гуманістичні мотиви – «майстерне використання властивостей уяви буде успішно служити вищим інтересам людини й одночасно явиться яскравим доказом надзвичайної влади, якою володіє поезія. Поезія – це корисна фантазія, що виганяє дурну маячню» [195, 61].

Найцікавіша думка, висловлена ним, у зв'язку з концепцією поетичної фантазії, полягає в тому, що наслідування, за його словами, буде вдалим лише в тому випадку, якщо воно віддаляє об'єкт і зосереджує на собі увагу спостерігача. Ми майже не помічаємо ті предмети, що надто близькі до нас або занадто нам знайомі. Тому гарний майстер, працюючи над образами, повинен використовувати те, що може справити враження на людський розум, змусити його напружитися і миттєво викликати в ньому реакцію [195, 72]. Щоб уміти викликати такі чари, поету потрібно надихатися вічною ідеєю краси, першоджерела всього прекрасного, і в той же час пристосувати свою творчість, незважаючи на жорстокість і

негнучкість правил, до потреб кожної наступної епохи. Ці посилання Гравіні на відзначений вище психологічний момент інтересу та історично обумовлену зміну естетичних смаків являли собою нововведення. Проте основна його думка щодо спроможності поезії використовувати благодворні пристрасті, щоб виганяти дурні, перегукується з поглядами Арістотеля. Гравіна завжди вважав, що використання фантазії являє собою засіб, що служить для досягнення інтелектуальних і моральних цілей, і таким чином, підтримував розвиток гуманістичних ідей.

Орієнтація на минуле, його ідеалізація, підвищений інтерес до питань моралі взагалі характерні для класицизму. Національна ж своєрідність його італійської гілки була обумовлена відсутністю достатньо тривких і широких зв'язків з історичними та соціальними процесами. Тому, зародившись в Італії як розвиток одного з напрямків у мистецтві, заданих італійським Відродженням, класицизм став значним явищем в історії культури інших країн Європи, хоча власне італійський класицизм був явищем дещо поверховим, хоча і широко розповсюдженим. З цього приводу відомий італійський вчений XIX століття де Санктіс іронізує: «Що ж робила Італія перед лицем... справжнього виру подій і ідей? Італія створила Аркадію» [55, II, 362-363]. Проте де Санктіс все ж відзначає, що аркадійці були вже не просто «ерудитами, вони стали критиками» [55, II, 362-365], і саме в середовищі учених-критиків почався серйозний науковий рух, який призвів до появи такої фігури, як Джамбаттіста Віко. Проте слід додати, що коли «у Європі критика виникла як результат вільного вивчення і бунту, до того ж була еретичною», то «в Італії вона була частиною Аркадії, інтелектуальними вправами в галузі минулого, і в такій якості її дозволяли» [55, II, 362-365].

Одним з найдіяльніших членів Аркадії, названий «батьком італійської історії», був критик Лодовіко Антоніо Мураторі (1672-1750). Свої гуманістичні та естетичні погляди він виклав у трактатах «Про досконалу італійську поезію» (1706) і «Міркування про гарний смак» (1723) та у творі «Про силу фантазії» (1745). Мураторі критикував сучасну комедію за зображення речей, які «ніде, крім театру, ніколи не почувеш і не побачиш» [69, II, 649]. Проте історична правда не є все ж правдою художньою: «Якщо історія являє нам у своїх прикладах неоцінені по заслугах чесноти і по заслугах не покарані пороки, її покращує поетичний пензель, малюючи свої портрети такими, якими могла б або повинна була б їх створити загальна ідея справедливості» [69, II, 650].

На думку Мураторі, образи, картини і відчуття, що сприймаються людиною за допомогою п'ятьох каналів почуттів, схожі на крам, розкладений на ярмарку, із якого уява вибирає потрібні їй образи. Багата і жива уява, прагнучи надати приємну правдоподібність утворюваним нею образам – що є головною її метою, – відбирає спочатку ті образи, що найвіддаленіші в часі і просторі, надзвичайно точні і мальовничі, як, наприклад, метафори, порівняння й інші риторичні фігури.

Цей бік діяльності поета, де він виступає як «садівник, що плекає квіти», повинен врівноважуватися спроможністю судження, яка є «володарем його душі». Завдяки цій спроможності поет не застосовує загальних істин у конкретних випадках, а до кожного з них знаходить особливу мірку; таким чином, ця спроможність судження скоріше такт, ніж декартівський «розум». Законів судження безліч, тому що обставини, які потребують застосування спроможності судження, безмежно різноманітні, і предметом вивчення цієї здатності завжди є індивідуальне та нетипове. Спроможність судження – це те, що спонукає нас вибирати відповідні моменти, тобто це «світло, що розкриває нам у відповідності з обставинами ті крайнощі, між якими перебуває краса» [192, 64]. Отже, якщо Гравіна відстоював думку, що істинні естетичні смаки повинні змінюватися зі зміною епохи, то Мураторі відстежив їхній взаємозв'язок із даними обставинами. Проте, як і Гравіна, Мураторі вважав, що фантазія підпорядкована моральним і інтелектуальним спроможностям людини. Він стверджував, що інтелекту доступне сприйняття безтілесної краси і що поетичному стилю мають бути властиві ті якості, що допоможуть поету донести до людей світло і принади вічної істини [192, 60-64].

Аналіз відповідної літератури свідчить, що в середовищі класиків лунали протести проти надто суворих вимог: жорсткого підпорядкування художника певним правилам, а мистецтва – канонам моралі. Вважаємо показовою в цьому плані позицію одного з найталановитіших «аркадських пастухів» – поета Пьетро Метастазіо. Він був послідовником класичної теорії мистецтва, але своєю творчістю опосередковано сприяв формуванню «витоків предромантизму» [69, II, 654]. В теоретичній роботі «Стислий виклад поетичного мистецтва Арістотеля» він робить висновок: «...якби всі нові драматичні канони мали б виконуватись, то за дуже невеликим винятком практично жодна з визначних подій не змогла б бути перенесена на сцену театру, не втративши при цьому найцікавіших та найнеобхідніших подробиць, без яких виставі бракуватиме принади й правдивості...» [69, II, 654]. Класична схема почала нарешті усвідомлюватись як сковуюча для художника, позаяк класицизм нормативний за самою своєю природою.

Найвидатнішою подією початку XVIII століття в Італії була поява роботи Джамбаттісти Віко (1668-1744) «Засади нової науки про загальну природу націй» (1725). В цій роботі Віко, протиставляючи загальний розум індивідуальному, висунув ідею об'єктивного характеру історичного процесу. Виходячи з того, що пізнати ми можемо тільки те, що ми робимо, Віко вважав історичну науку свідомістю людства про власні діяння. Ця робота Дж. Віко зробила значний внесок у розроблення італійської моделі «витончених мистецтв», а також підняла на принципово новий рівень розвитку гуманістичне світосприйняття. Основна культурологічна та естетична ідея цієї книги полягає в тому, що уява поета являє собою природний відбиток дитинства людства і тому потрібно розуміти і шанувати його своєрідне мислення, яке відрізняється безпосередністю і

конкретністю. Вихідним положенням своєї «Науки» Віко вважає такий постулат: «Людина, внаслідок безкінечної природи людського розуму, робить саму себе правилом всесвіту там, де розум виявляється розгубленим від незнання» [36, 73]. Ця всезагальна аксіома деталізується й роз'яснюється іншою: «Якщо люди не знають природних причин, які створюють речі, і не можуть їх пояснити подібними їм речами, то вони приписують їм свою власну природу; так, наприклад, у простолюдді говорять, що магніт закоханий в залізо» [36, 83]. Проте подібне пояснення, зауважує Віко, є не що інше як троп – фігура поетичного висловлювання; а позаяк перші люди, ще напівзвірі, не знали і не могли знати «природних причин речей», то вони, роблячи себе правилом всесвіту, одушевляли світ, підсвідомо створювали «поетичну» мову. Не вміючи осмислити природу, вони наслідували її, а оскільки поезія є «не що інше як імітація» і «найпіднесеніша праця поезії – це готовність наділяти неживі речі почуттями і пристрастями», то перші люди виявляються поетами, причому не просто поетами, але поетами-теологами, оскільки кожний створений ними троп не сприймається як перенос, а наділений «усім своїм справжнім значенням», тобто вже є одухотвореною істотою – богом, якому вони поклоняються. В результаті такої природної теогонії весь світ виявляється населеним богами, і перший та головний з них – Юпітер – величезне небо з разючими блискавками, від якого зі страху намагалася сховатися людина; «таким чином, саме страх породив у світі богів» [36, 84-85].

Віко доводить, що перші люди повинні були від природи бути «вивищеними поетами»: поетичною їхня свідомість була від необхідності, тому що визначалася примітивним рівнем розвитку людини, не спроможної ще до рефлексії, змушеної орієнтуватися у світі за допомогою почуттів. У викладі Віко ця концепція поетизованості мислення первісних людей підсумована досить чітко: «...Вони були цілковито заглиблені в почуття, збуджені пристрастями, поховані в тілах» [36, 134]. Поетична ж спроможність дається природою, її не треба навчатися і не можна навчатися. «У будь-якій діяльності люди, не схильні до неї за природою, домагаються її завзятим вивченням канонів майстерності, але в Поезії абсолютно неможливо домогтися чого-небудь за допомогою студіювання майстерності тому, хто не схильний до неї від природи» [36, 88].

Доречно зауважити, що поетичні характери складають сутність міфів. У міфах закладені «як у зародку» зачатки всіх мистецтв і наук: «цими Міфами за допомогою людських почуттів нації написали в свідомості Основи Світу Наук, що згодом шляхом міркувань був пояснений індивідуальною рефлексією вчених... При цьому Поети-Теологи були почуттям, а Філософи – інтелектом Людської Мудрості» [36, 340]. Віко називає міфи «історіями древніх цивілізацій», тому що «однакові ідеї, які зародилися в цілих народів, що не знали одне про одного, повинні мати загальне підґрунтя істини» [36, 76]. Вчення про міфи – підмурок мистецтвознавчих та естетичних поглядів Віко. Аналізуючи процес розвитку людської свідомості, він встановлює зв'язки між міфотворчістю

первісних народів та сучасним йому мистецтвом. Від первісного синкретизму, що знайшов найповніше втілення в міфі, людство прийшло до розмежування двох способів освоєння дійсності: художнього і наукового. Віко розрізняє дві складові цього процесу: з одного боку, розвинений розум людини одержав можливість оперувати абстрактними поняттями і, таким чином, поетичні характери перестали бути необхідністю; з іншого – сфера художнього стає вужчою, сучасна людина вже не наділена ...такою могутньою фантазією і такою сильною уявою: «нам самою природою закрито доступ у непокорену уяву перших людей» [36, 76].

Якщо для первісного «художника» Юпітером було небо – величезне одухотворене тіло, якщо він створив «перший божественний Міф, величніший, ніж всі інші, «будь-коли винайдені», то пізніше «величезні фантастичні образи зменшилися і почали сприйматись як маленькі знаки» [36; 134, 145]. Юпітера легко несе орел, що летить, Нептун пливе в тендітній мушлі, а Кібела (Земля) сидить на левові. Так поступово складається сучасне мистецтво і народжуються тропи, причому Віко неодноразово підкреслює, що тропи не були «хитромудрими винаходами письменників», а виникали природним чином і «при своєму виникненні були наділені усім своїм справжнім значенням». Лише пізніше, у зв'язку з виникненням абстрактних понять вони стали сприйматись як переноси, і «кожна метафора виявляється маленьким міфом» [36; 146, 149]. Таким чином, спростовуючи побутуючі уявлення про «недосяжну мудрість древніх», мислитель переміщує акцент на недосяжність їхньої поезії.

Наукові дослідження Дж. Віко сфокусували перебіг і глибинний зміст італійського відродження, а також усього циклу гуманізації тогочасної культури. Узагальнюючи свої дослідження та розробки Дж. Віко висунув оригінальну теорію історичного круговороту – про циклічність розвитку всіх націй, що складається з трьох епох: божественної, героїчної і людської. Кожен цикл кінчається загальною кризою і розпадом даного суспільства. Надаючи вирішального значення діяльності людей у здійсненні історичності процесу, самі історичні закони Віко вважав, проте, провиденційними.

Історизм філософського кредо Віко дозволив йому вагомо збагатити скарбницю багатьох гуманітарних наук та виробити низку наукових поглядів на загальні проблеми розвитку культури: розкрити відмінності архаїчного періоду народження цивілізації; підійти до цілісного тлумачення мистецтва, релігії, права, форм соціального і господарського життя в їхній єдності і взаємодії; обґрунтувати підстави для надання художній діяльності статусу особливої форми пізнання навколишнього світу та виявлення специфіки художнього і наукового засобів освоєння дійсності; довести об'єктивність проблем зміни панівних форм пізнання з метою встановлення генетичних зв'язків між міфотворчістю первісних людей та новим мистецтвом. Так, розробляючи питання «антиутилітарності» «витончених мистецтв» Дж. Віко віддає перевагу

культурологічному аспекту, що дає йому як зазначає українська дослідниця О. Оніщенко «можливість показати залежність руху видів мистецтва від динаміки розвитку цивілізації, адже, на його думку, «витончені мистецтва» можуть виникнути тільки у просвітницькі часи, коли людина за своїм інтелектуальним рівнем матиме необхідність у задоволенні естетичних потреб» [56, 213].

Варто додати, що італійський вчений робить ще один оригінальний внесок – розмежовуючи античну поезію і «людську», яка виникла у XVIII ст. На думку Дж. Віко, це принципово новий рівень розвитку поетичного мистецтва, якому притаманні вишуканість і гуманістична орієнтація. Її здатна оцінити тільки людина доби Просвітництва, яка пройшла етап формування «освітнього смаку». Отже робить висновок О. Оніщенко, ми маємо всі підстави спостерігати «почуттєву трансформацію»: замість давньогрецького гедонізму «витончені мистецтва» пропонують людині естетичну насолоду. Показово, що в цей період вчені звернулися до аналізу антиномії «утилітарне–витончене. І саме тоді розпочався складний процес трансформації утилітарного начала на «соціальне замовлення» [56, 213].

Розглянута в цьому розділі трансформація художніх смаків і потреб, була безумовно пов'язана з об'єктивним загальним процесом поступового розкладу ренесансного гуманізму, внаслідок чого світогляд людини XVII століття значною мірою втратив колишню цілісність і гармонійність, але набув глибини – зумів усвідомити внутрішню суперечливість земного буття, людського життя та світобудови в цілому. Світ відчувається витканим з протиріч, але «швидкий розум» вчить знаходити «приховані релікти приязні між протилежностями, непомічену раніше єдність і особливу подібність при значній несхожості» [42, 150].

Розділ III. ГУМАНІСТИЧНІ ВИМІРИ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

3.1. Рисорджименто: гуманізм національно-визвольного, демократичного руху

Італійську культуру періоду 1790-1870 рр. зазвичай називають культурою Рисорджименто (італ. – відродження), маючи на увазі національно-визвольний рух, що зародився в 1780-х роках і привів у 1870 р. до об'єднання Італії. Цей рух дав назву цілій епосі італійської історії. Рисорджименто, як демократичний рух, пожвавилось після Великої французької революції 1789 р. Його перший етап (1789-1830) припав на час наполеонівського панування і Реставрації. Другий – на час (1830-1848), коли здійснилися революції в кількох італійських державах. Третій, заключний, етап (1848-1870) характеризувався прилученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії.

До кінця XVIII ст. Італія залишалася роздрібненою і відсталою країною з феодальним укладом. Впродовж трьох сторіч тут панували іноземці. З дев'ятох італійських держав тільки Сардинське королівство (П'ємонт) залишалося незалежним. Економічно більш розвинена Північ виявилася під владою Австрії, аграрний Південь належав неаполітанському королю з династії Бурбонів. Центр Італії і Папська область формально вважалися незалежними, але практично теж підпорядковувалися Австрії. Римський Папа зосередив у своїх руках і світську владу, тому саме в папській області поліцейський режим був особливо жорсткий та існувала найсуворіша цензура.

Головним завданням Рисорджименто стала ліквідація віджилого феодального ладу, позаяк назріла потреба покінчити з державною роздрібненістю й іноземним утиском. Тому Рисорджименто набуло

характеру національної й соціальної революції та виявилось таким затяжним.

У розвитку загальнонаціонального демократичного руху видатну роль відіграв Джузеппе Мадзіні (1805-1872). Він створив у 1831 р. таємну організацію «Молода Італія», яка мала за мету вигнання австрійців і створення єдиної італійської республіки. Засуджуючи змовницьку тактику карбонаріїв, прихильники Мадзіні основну силу визвольної боротьби вбачали в народних масах.

Республіканські ідеали національно-визвольного руху привертали все більшу кількість прихильників. У 1848-1849 рр. революційні виступи поширилися на всі терени Італії, але вони закінчилися трагічно – повсталі були розгромлені, і Австрія відновила свою владу в Північній і Центральній Італії; тільки П'ємонт зберіг незалежність, хоча його королем Віктору Еммануїлу I довелося ввести конституцію; прем'єр-міністром став Каміло Бензо Кавур (1810-1861), який очолив ліберально-монархічну партію і помірковано-ліберальне крило національного руху. Кавур проводив політику об'єднання Італії «зверху», в ім'я збереження монархії.

У 1850-1860 рр. визвольний рух стає загальнонаціональним. Його очолив Джузеппе Гарібальді (1807-1882), який керував збройною боротьбою італійських патріотів, що зробила вирішальний внесок у створення єдиної і незалежної Італії.

Рисорджименто як національно-визвольний рух гуманістичного спрямування поставило перед італійською культурою низку проблем. Культура відігравала винятково важливу роль у справі забезпечення гуманістичних, мистецьких, патріотичних та естетичних потреб італійської національної спільноти. У цьому полягала одна з характерних рис національно-історичного розвитку Італії. Академік В. Шишмарьов так відзначив цей унікальний момент: «Італійське мистецтво, література, наука та літературна мова і явилися для італійця тою «великою вітчизною», що замінила йому все, чого бракувало в житті. Культурна спайка італійців

тривалий час була єдиною можливою формою об'єднання народу. Це було об'єднання в ідеальному плані» [106; III, 207]. Видатні італійські просвітителі XVIII ст. – Дж. Паріні, В. Альф'єрі, К. Гольдоні – своєю боротьбою за нові політичні, філософські та моральні ідеали сприяли формуванню національної самосвідомості і таким чином будували ідеологічний підмурок Рисорджименто.

На початку XIX ст. італійські діячі культури, поділяючи переважно просвітительські погляди на роль мистецтва в житті суспільства, вбачали в культурі, мистецтві та літературі ефективний засіб впливу на суспільну свідомість. У той же час йшли запеклі суперечки про те, яким має бути мистецтво, покликане сформуванню національної самосвідомості і здійснити національне відродження. Оформилися дві полярні точки зору: прихильники однієї з них стверджували, що національні завдання допоможе вирішити культура, яка зберігає вірність традиціям класицизму, а їхні супротивники заявляли, що необхідна культура, яка утверджує сучасні ідеали, тісно пов'язані з національними особливостями, правдива і вільна за формою. В такій ситуації й формується романтизм – пануючий напрямок в італійській культурі першої половини XIX ст.

Філософська думка Італії епохи Рисорджименто відіграла важливу роль у розробці нових естетичних і літературних теорій, не позбавлених гуманістичного спрямування, романтична естетика в Італії формувалася, засвоюючи закордонні новітні філософські та літературні ідеї й теорії. В той же час вона була тісно пов'язана з національною філософією та естетичною традицією.

Подібно романтизмові в інших європейських країнах італійський романтизм спирався на німецьку філософію об'єктивного ідеалізму, створену Гегелем і Шеллінгом. Романтики сприйняли від них насамперед натурфілософію, так звану філософію тотожності. В дусі об'єктивного ідеалізму вона розглядала світобудову як саморозвиток Абсолюту або Духа.

В роботах видатних філософів цього періоду – Вінченцо Джоберті, Чезаре Бальбо, Массимо Д'Адзельо, Джузеппе Мадзіні – мова йшла про найближче майбутнє Італії та її народу.

На сторінках «Кончильяторе» – в статтях талановитого літературного критика Ермеса Вісконті, поета Джованні Берше, філософа Д.-Д. Романьозі і драматурга, редактора журналу Сільвіо Пелліко – були вперше сформульовані найважливіші мистецтвознавчі та естетичні ідеї епохи Рисорджименто.

У роки реакції, яка наступила після Віденського конгресу (1815), «Кончильяторе» сприяв духовному відродженню Італії. Ентузіасти «Кончильяторе» прагнули включити Італію в загальноєвропейський культурний рух, подолати її замкнутість і відсталість. Проте, вони не відривалися від рідного ґрунту і при рішенні будь-яких проблем завжди мали на увазі головну мету своєї політичної і літературної діяльності – долю батьківщини, яку вони мріяли змінити найкраще.

Вісконті, Пелліко, Романьозі були переконані в тому, що духовне відродження Італії можливе тільки за умов її політичного відродження. Звідси вони зробили висновок про необхідність безпосереднього зв'язку культурної, громадянської і політичної діяльності. Такої ж точки зору дотримувався і Алессандро Мандзоні, який формально не входив до складу редакції журналу, але був однодумцем ентузіастів «Кончильяторе». Висунута ними думка про нерозривний зв'язок літературної справи і громадянської стала однією з провідних ідей століття.

Головним завданням літератури і мистецтва італійські романтики вважали виховання національної свідомості, тому визначили нову літературу перш за все як «літературу дійсності», наполегливо підкреслюючи необхідність правдивого віддзеркалення життя в творах літератури і мистецтва.

Виражаючи загальний погляд прихильників «Кончильяторе» на національне мистецтво, Пелліко в статті «Театр Марі Жозефа Шеньє»

писав, що національним є лише той твір, який пройнятий любов'ю до батьківщини і служить її благу. Вперше в Італії цю точку зору проголосив і відстоював в численних критичних статтях Д. Берше, який підкреслював, що література повинна звертатися до всієї нації, а не до замкнених гуртків «вибраних», і брати з історії те, що може бути близьке, зрозуміле і повчальне для більшості сучасників-італійців. Берше, Вісконті та Мандзоні висловлювали думку про те, що мета письменника – у віддзеркаленні і осмисленні долі свого народу, і в умінні правильно виявити в дійсності та актуалізувати в літературі найважливіші проблеми народного життя.

В області мистецтва і естетики заслуговує на увагу ідея та роботи вождя італійського національно-визвольного руху Джузеппе Мадзіні. Питання мистецтва і література були лише однією з багатьох сторін його політичної діяльності, але він ставився до неї надзвичайно серйозно і хотів бачити мистецтво та літературу заснованими на «вищому колективному принципі загальної правди», яка повинна бути виражена письменником через його ідеали. Цю «загальну правду» Мадзіні розглядав в трьох аспектах: як правду історичну (факти, реальність), моральну (ідейний сенс) і абсолютну (абстрактна філософська ідея), яка веде до бога, при цьому правду моральну, а тим більше правду абсолютну він ставив вище за реальну правду фактів. Згідно з його концепцією центральними образами мистецьких творів повинні стати ідеальні герої, які могли б служити для сучасників прикладом мужності і відданості революційному ідеалу.

Франческо де Санктіс писав, що Мадзіні завжди відчував себе оратором і педагогом; на новому етапі національно-визвольного руху він підтримав і розвинув ідеї «Кончильяторе» та постулати А. Мандзоні про суспільно-політичну роль літератури і мистецтва. Але Мандзоні по суті виступив проти основного положення теоретичної програми своїх попередників щодо необхідності правдивого віддзеркалення дійсності, протиставивши йому ідеалістичну теорію про правду як ідеал автора і про героя – символ авторської ідеї. Під глибоким впливом естетики

«Кончильяторе» та Мандзоні, з одного боку, і естетики та ідей Мадзіні – з іншого, і відбувався розвиток італійської культури та мистецтва аж до 70-х років XIX ст.

Однією з основних відмінностей італійського мистецтва була відповідність його розвитку з основними історичними етапами національно-визвольного руху.

В роки революційних змін, викликаних в Італії Великою Французькою революцією 1789 р., еру італійського мистецтва Рисорджименто відкрили постановки «трагедій свободи» Вітторіо Альфьєрі (1749-1803).

У 1796 році в Мілані, на честь святкування п'ятиліття Французької республіки, була поставлена одна з кращих трагедій Альфьєрі – «Віргінія». Глядачі, наелектризовані політичним напруженням спектаклю, в антрактах давали вихід почуттям, танцюючи в партері «Карманьйола».

«Трагедії Альфьєрі, стверджують автори «Історії Італії», стали знаменом щойно народжуваних італійських республік та впливали на свідомість національного характеру італійців» [67, II, 496]. Вони будили в них, за виразом Стендаля, „бажання стати нацією”, відповідали відчуттю неспокою за долю батьківщини кожного нового покоління італійських патріотів, які черпали в творах поета сили для самовідданої боротьби.

У середині XIX ст. в Італії завоювала авторитет філософія Вінченцо Джоберті (1801-1852), згідно з якою наукове пізнання світу невіддільне від віри і морального розвитку. У книзі «Про моральну і громадянську першість італійців» (1843) Джоберті доводив переваги духовно розвиненої нації: основою морального розвитку італійців він вважав не лише католицизм, але й древню культуру. Філософія Джоберті виховувала у його співвітчизників патріотизм і національну гордість, завдяки чому він завоював широку читацьку аудиторію і був ідеологом ліберально-католицького крила в Рисорджименто.

У 50-70-і роки в Неаполі виникає філософська школа неогегельянців, щоправда, неоднорідна за своїм складом: ліві гегельянці сприйняли найцінніше у вченні німецького філософа – його діалектику. А Бертрандо (1817-1883), Сільвіо Спавента (1822-1883) та Франческо Де Санктіс (1817-1883) намагалися поширювати ідеї Гегеля на всі сфери знання, вбачаючи в його вченні засіб громадського і морального відродження Італії.

Розквіт і зрілість Де Санктіса-літературознавця припадає на 60-70-і роки, коли він пише «Критичні нариси» (1866) і «Критичні нариси про Петрарку» (1869). Кращим його твором стала «Історія італійської літератури» (1870), в якій літературний розвиток розглядається як закономірний процес, що відбувається діалектично. У цьому полягала суть його історичного принципу дослідження літератури. Історія італійської літератури в Де Санктіса – відбиток національної історії, побаченої ним у боротьбі суспільних сил епохи. Він прагнув вивчати своєрідність історичних умов, тогочасну суспільну й наукову думку, враховуючи всі напрямки і школи. Все це надало його роботам про італійських письменників минулого і сучасності масштабності і глибини дослідження.

Естетика італійського романтизму формувалася в умовах напруженої ідеологічної боротьби. Спочатку полеміка йшла між прихильниками класицизму і романтиками – прихильниками оновлення в мистецтві і літературі. Але вже незабаром романтичний рух набув політичного змісту – романтики не тільки пропагували передові суспільні та художні ідеї, а й подавали приклад практичних дій – багато хто з них примкнув до карбонаризму, до «Молодої Італії». Їхня літературна діяльність теж була підпорядкована завданням національно-визвольної боротьби: ставши рухом літературним і політичним, італійський романтизм у своєму становленні значною мірою повторив основні її етапи.

Резюмуючи, можна стверджувати, що ранній романтизм 1816-1830-х років безперечно пов'язаний з карбонаризмом, особливо з огляду на те, що романтики виробляють нові естетичні погляди, виступаючи з маніфестами;

видають газету «Кончільторе» («Примиритель»); створюють романтичні трагедії, історичні поеми і романи на матеріалі національного минулого.

Суттєвих відмінностей набув, на нашу думку, другий період в італійському романтичному русі – 1830-1840-і роки, коли в Рисорджименто оформилися два крила: революційно-демократичне і помірковано-ліберальне. В мистецтві помітно посилюється політичний аспект, утворюється дві течії різної політичної і естетичної орієнтації, а на третьому етапі – у 1849-1870-і роки – починається завершальна фаза Рисорджименто, романтизм поступово втрачає свої позиції і його змінюють нові, реалістичні тенденції.

Естетична 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.

На початку XIX ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обгрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770-1823). Він заявив, що самобутня національна культура повинна базуватись 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 романтичною естетикою. 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 Альфьєрі, 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 р. у венеціанському театрі Сан-Анджело з величезним успіхом йде його трагедія «Тієст», повторена потім 30 разів.

Фосколо живе інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. У квітні 1797 р. він записується добровольцем в армію. Яскравим документом цієї епохи став його роман «Останні листи Якопо Ортіса» (1802). Роман пройнятий всіма печалями і радощами великої визвольної боротьби; він передає біль та відчай героя-патріота, що побачив в 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 Фоськоло.

У 1800-і 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 і іншими активними діячами національно-визвольного руху, які знаходилися під постійним наглядом австрійської таємної поліції. Нагляд встановили і за Паганіні: у 1812 р., після концертів у Ферраре, поліція брутально видворила музиканта з міста. У 1818 р. 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 виконували Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

В лавах революціонерів–карбонаріїв 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 рр.

Важливу роль в утвердженні ідей романтизму та гуманізму в Італії відіграла полеміка, що розгорнулася в Мілані у зв'язку зі статтею письменниці Жермені де Сталь «Про характер і дух перекладів», опублікованої на сторінках часопису «Бібліотека італьяна» (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 р. 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 втілює 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 «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, це 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 оповіді, про які ми знаємо лише з книг та з історії» [68; III, 207]. Виступаючи проти схиляння перед авторитетами і правилами, 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 р. дві статті Л. ді Бreme про «Г'яура» Байрона, який вийшов в італійському перекладі. В них, викладаючи основні принципи мистецтва романтизму, Ді Бreme стверджував, що після Французької революції 1789 р. 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 в 1818 р., а опублікованою лише у 1906 р., вона, хоча і не стала частиною дискусії, але дуже важлива для характеристики мистецької естетичної думки своєї епохи. Вихований на античній культурі, Леопарді виступає проти романтичної концепції «нової 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 найблискучіших сторінок в історії італійської культури і журналістики. 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 заporукою 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) зробив помітний вплив на теорію і практику італійських романтиків і сприяв популяризації принципів та ідей гуманізму і романтизму. В роботі «Початкові поняття про романтичну поезію» (1818) Вісконті, утверджуючи принципові 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, благу суспільства й окремої особистості» [68; III, 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. Теорія драми, розроблена італійськими романтиками, бралася до уваги Стендалем, Пушкіним, 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 Сільвіо 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 народу 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 вивищуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

Теоретичні пошуки італійського романтизму одержали свої 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 вирішити 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, що висловлювалася найвизначнішими мислителями 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 повсякчасним прагненням», – писав Мадзіні. Велика естетична сила і патріотизм привертали 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 із зовні і невпинно доводив, що в боротьбі за звільнення батьківщини італійці повинні розраховувати лише на свої власні сили.

Літературна спадщина Мандзоні не надто велика. З поетичних творів найбільш значними є написана поетом в ранній період творчості полум'яна яacobінська 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, глашатая правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути ні чийм 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» [150, III, 530].

Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Ці цілі мистецтва були для Мандзоні неподільні, тому його власні політичні вірші 1814-1821 рр. 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 Карманьола» (1820) та «Адельгіз» (1822), разом з «Франческо та Ріміні» Пелліко, поклали початок італійській романтичній драматургії. Вони обидві присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна жалоба за долею Італії, понівеченої феодальним 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 створеного ним на сюжет з національної історії трагедії «Графа Карманьоли», 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 ґрунтуватись на природі мистецтва, вони мають бути необхідні, неухильні... і, отже, їх не можна порушити, не порушуючи сутності мистецтва» [70, 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 й 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 духовну сторону 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, жанр 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 глибокого вивчення зображуваної історичної епохи і проникнення в специфіку її духовно-моральної атмосфери сприяло створенню реалістичного роману з сучасного життя та утвердженню гуманістичних ідей.

Історичний роман став головним жанром італійської літератури 1820-1850-х років. У створенні його брали участь багато письменників і критиків – «полеміка про історичний роман», що почалася в 1820-і 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 самопожертву заради свободи батьківщини. Філософські і естетичні роботи Мандзоні, його художні твори та доробок романтиків мали на меті виховати громадянина-патріота. Завдяки загальній християнсько-моральній 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 Гайєц (1791-1882). З 1818 року Гайєц 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 Гайєца – «Утікачі з Праги», на якій зображено епізод грецького повстання 1819 р.

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 зображає графа Карманьйола, який йдучи на смерть, прощається з дружиною та доньками» [147, IV, 484]. Слід додати, що значними досягненнями Гайєца 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 і ін.).

Учасниками революції 1848-1849 рр. 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) і ін.

Свого завершення естетичні та гуманістичні тенденції епохи Рисорджименто набули в працях Франческо Де Санктіса (1817-1883). Одним з принципів 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 т.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: заздалегідь 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 перетворить 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 неминуща 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 - в 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 призводили 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 театрі 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.

Потреби національно-визвольного руху стали підґрунтям для реформи у області 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 способіві думок і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців, генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 р. в програмній статті «Театр-вихователь» Модена писав, що найбільшою вадю 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, щирою, природною і в той же час яскравою,

повною пластичної і живописної 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 персонажу 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, він сприяв становленню реалізму в італійському акторському мистецтві ХІХ ст.

Видатними представниками школи, створеної Моденою, були італійські трагіки, які заслужили всесвітнє визнання – Аделаїда Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвініні. Вслід 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 своїм 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, Доницетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити і вона може лише музикою

повідати відчуття свого серця», – писав в 1828 р. Г. Гейне під безпосереднім враженням від музики Россіні.

Музичний театр завжди займав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво виникнувши 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 ХІХ 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» і «Італійка в Алжирі» в 1813 р. сколихнули всю країну. Творчу діяльність Россіні відрізняє неухильне прагнення зберегти і перетворити італійські національні оперні жанри – оперу буфа і оперу сериа.

Основною рисою комедійної драматургії Россіні ставало гостре відчуття бурхливої сучасності. Саме з цієї точки зору «Севільський цирюльник» (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 почала ХІХ ст.

На хвилі наростаючого визвольничого руху з'явилися драми «Мойсей в Єгипті» (1818), «Діва озер» (1819) і «Магомед II» (1820) – героїко-патріотичні опери, що одержали напередодні революції 1820-1821 рр. потужний суспільний резонанс і також зробили великий вплив на розвиток європейської героїко-романтичної драматургії.

Опера «Вільгельм Тіллер» (1829) з'явилася немов би підсумком всієї творчої діяльності Россіні, завершивши еволюцію серйозної опери і увібравши в себе ті героїко-патріотичні устремління, які він виражав від початку своєї творчості. У «Вільгельмі Тіллері», вслід за «Мойсеєм», Россіні по-новому вирішує 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 Меркаданте (1795-1870), Вінченцо Белліні (1801-1835) та Гаetano Доніцетті (1797-1848).

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

У 1836 р. ще Мадзіні у своїй «Філософії музики», що стала маніфестом оперної естетики Рисорджименто, схвильовано 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 посилив і мобілізував національний революційний дух італійців.

Бойовим хрещення «маестро італійської революції» вважається опера «Набуcco» (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 Фоскарі» (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 «Макбет» та «Розбійники», а в 1848 р. – «Корсара», 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 р. 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.

В 40-х роках після поразки революції звучить трагічно сувора 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 вердієвського 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. В ці роки політика зробилась душею національного життя і проникла в усі області культури; політика стала «полум'яною пристрасстю» італійців. Сформувався новий тип особистості, наділеної сильними політичними емоціями; виникло принципово нове поняття про патріотизм як почуття глибоко особисте, яке визначає характер і сучасного італійця. Італійське мистецтво цієї доби з честю виконало високу національно-патріотичну місію, відігравши важливу роль у тому складному історичному процесі, коли за словами А. Грамші, відбувалось народження «народу-нації».

Глибокий гуманізм епохи Рисорджименто полягає й в тому, що вона виховала мужніх борців, здатних на героїзм і жертви, а шедеври, створені італійським мистецтвом в епоху Рисорджименто, увійшли в скарбницю світової культури і продовжують збагачувати почуття і думки людей усіх країн.

3.2. Веризм: гуманізм життєвої правди.

Одним з наріжних каменів ідеології Рисорджименто було поняття нації як морального чинника, ідея вільної і свідомої співдружності людей, зв'язаних традицією, спільним минулим, загальною боротьбою за національну незалежність, загальними віруваннями і надіями. Мадзіністи і гарібальдійці були ідеалістами і вірили, що відроджена і оновлена Італія покаже всім народам світу шлях до створення гуманного, справедливого, прекрасного суспільства, заснованого на принципах розуму і добра. Надзвичайно сильний національний міф формував свідомість декількох поколінь і знайшов своє віддзеркалення в мистецтві тривалого періоду боротьби за возз'єднання Італії.

Завершення складного процесу, що привів країну в 70-х роках XIX століття до возз'єднання, збіглося з появою нових ідей. Буржуазно-демократична революція Рисорджименто залишилася незавершеною,

значні прошарки суспільства були охоплені глибоким розчаруванням, і з'явилося наполегливе бажання побачити свою країну такою, якою вона має бути насправді – без романтичної ідеалізації. Знаменитий критик Франческо де Санктіс, учасник революції 1848 р. і руху Рисорджименто, говорив, що все ідеальне треба замінити реальним. І дійсно, в останній третині ХІХ ст. пануючою течією в італійській філософії став позитивізм, а напрямком в культурі Італії і водночас формою вираження гуманістичних поглядів став веризм.

Боротьба за прогресивну культуру в Італії завжди вважалась боротьбою за культуру, пов'язану з народними масами, з реальною, а не уявною дійсністю. Саме такі завдання ставили перед собою веристи, теоретиком яких був критик Луїджі Капуана (1839-1915), а найвидатнішим письменником – Джованні Верга (1840-1922), слава якого вийшла далеко за межі Італії.

Веристський рух («*vergo*» – у перекладі щирий, правдивий) зародився в Мілані, який у цей час відігравав роль «моральної столиці» Італії; для його культурного життя були характерні широкі інтернаціональні зв'язки, особливо тісні з Францією. В Мілані швидше, ніж в інших італійських містах, проявилися ознаки кризи, яку переживало все італійське суспільство і його культура в 1860-1870 роки. Раніше тут виникли і пошуки нових шляхів у мистецтві та літературі.

Веристський гурток, який виник в Мілані близько 1878 р. (Ф. Камероні, Л. Капуана, Дж. Верга, К. Аррігі, К. Доссі, Л. Стеккетті та ін.), зробився центром боротьби за нове реалістичне мистецтво. Серед веристів майже одразу намітилося дві течії: радикальна ліва на чолі з Ф. Камероні, яка розглядала мистецтво як засіб суспільної боротьби, і поміркована на чолі з Капуаною та Вергою, що відхиляла безпосереднє втручання митців у будь-яку політичну діяльність і у життя взагалі.

Теоретичні постулати веризму Капуана сформулював у збірках статей «Нариси сучасної літератури» («*Studi sulla letteratura*

contemporanea», 1880-1882, 1-2 ser.) та «В ім'я мистецтва» («Per l'arte», 1885). Передмова до останнього збірника є маніфестом італійського веризму. Статті Капуани містили заклик будувати твори мистецтва на реальних «людських фактах», давати безпристрасне, «наукове» зображення життя, засноване на аналізі, «науковому міркуванні». Важливою ознакою тогочасного мистецтва італійські веристи вважали регіоналізм, розуміючи цей принцип як пильну увагу до життя окремих провінцій і сіл, замкнутих людських колективів і соціальних груп, що складають немов би цілісний організм, що існує, функціонує і розвивається по-своєму.

В процесі оновлення гуманістичних, культурологічних та естетичних уявлень італійців цього періоду важливе значення мала національна літературна критика і філософська думка. Тут головна роль належить представнику Рисорджименто, видатному історику літератури Франческо Де Санктісу (1817-1883), в чиїх «Критичних нарисах» (1869), «Історії італійської літератури» (1870), «Нових критичних нарисах» (1872) розроблені поняття мистецтва, культури і літератури, докорінно відмінні від романтичних уявлень. Наполягаючи на необхідності історичного підходу до розвитку літератури і подаючи в «Історії італійської літератури» блискучий приклад такого історичного аналізу, Де Санктіс висуває водночас принципово нове і плідне положення: зміст і форма мистецтва знаходяться в нерозривній діалектичній єдності.

Філософ А.-К. Де Меіс, філософські та естетичні уявлення якого тісно пов'язані з позитивізмом, підпорядковує закони мистецтва діючим у природі законам біології. Погляди цього філософа вплинули на засновника теорії «веризму», критика і письменника Л. Капуани.

Веристи звертаються до живої сучасності: вони спираються на реалістичні тенденції попереднього періоду розвитку національної літератури, але в той же час освоюють світоглядні принципи позитивізму і теорію та практику французької натуралістичної школи.

Веризм створювався і як продовження традицій Мандзоні та письменників його школи, які вперше спробували висвітлити в літературі фактичний стан народу. Велике значення для веристів мало засвоєння досвіду французьких письменників і критиків: Флобера, Бальзака, Тена, братів Гонкурів і, особливо, Еміля Золя.

Веризм виник на підґрунті позитивізму, який, як відомо, став основою для становлення й утвердження натуралізму в мистецтві й культурі XIX-XX століть. Ідеї І. Тена справили безпосередній вплив на розвиток натуралізму в багатьох країнах Європи, в тому числі й Італії. Італійські письменники засвоїли основні положення натуралістичної теорії – ідею детермінізму і поняття середовища, застосувавши їх до італійської дійсності. Зі сформульованих І. Теном трьох чинників, що обумовлюють поведінку людини, – «спадковість», «середовище» і «момент» – особливого значення веристи надавали середовищу, включаючи в це поняття усе, що оточує людину і впливає на неї, у тому числі і природу. Як зауважує Л. Левчук «Однією з важливих ідей естетики І. Тена є ідея про «головний характер», тобто пануючий тип людини, який складається в конкретному суспільстві й відтворюється мистецтвом. «Головний характер» визначається тими ж трьома факторами: спадковістю, середовищем і моментом. Цими факторами І. Тен визначає і творчий розвиток митця. ...Творчий процес зумовлений здатністю митця зануритися в расові глибини створюваного характеру, а потім обґрунтувати його моральну значущість» [93, 12-13]. Внутрішні причини – особливості психіки, «життя душі» – тлумачилися веристами як певна функція організму й одночасно ставилися в залежність від умов, у яких діяв індивід. Вади тієї або іншої людини пояснювалися не її зіпсованістю, а неблагополуччям середовища – впливом суспільства. Так письменники намагалися розкрити суспільні причини соціального зла.

Головним для веристів було об'єктивне вивчення дійсності. «Простий людський факт, – стверджував Верга, – ... завжди буде мати силу

звершеного в дійсності, силу щирих сліз, хвилювань і вражень, що пройшли через живу плоть». Такий «людський документ» не тільки вирізняється лаконізмом, але й має історичну достовірність. У творі мистецтва не повинно залишатися місця для фактичного вимислу, героїчного перебільшення. Це і є об'єктивне, «наукове» вивчення дійсності.

Принцип об'єктивності у веристів не зводиться до простої фотографії. Подібно Флоберові, вони виділяли «фактичну правду» як перший щабель творчого процесу, вважаючи, що просте побутописання не може створити художній твір. На відміну від французьких натуралістів веристи у творчому процесі відводили важливе місце уяві, яка, на думку Верги і Капуани, покликана оживити факти дійсності і створити художні образи. Отже, «вимисел, уява залишаються, як і колись, – акцентував Капуана, – істотними елементами твору мистецтва, але використовуються дещо інакше». Саме в цьому веристи вбачали відмінність праці письменника від праці вченого: наука безпристрасно досліджує й фіксує, мистецтво охудожнює правду, фокусуючи увагу на важливих виховних моментах.

Мистецтво не копіює дійсність, бо реальне життя, вважали веристи, ще не є вся правда. Вчений розкривав правду в процесі дослідження, письменник створює естетичну правду за допомогою уяви, вивчення і добору матеріалу. Отже, художня правда вище реальної.

Іншим важливим принципом веристської концепції художньої творчості став принцип «науковості», що полягає в збиранні і вивченні «людських документів», у граничній конкретності розповіді. Виходячи з цього принципу, Верга, Капуана й інші письменники зображували не італійського селянина взагалі, а жителя певної області, міста, села. У цьому полягав регіоналізм італійських письменників, а в ньому – пафос вивчення реальної Італії. Тільки досліджуючи місцеві умови, традиції і потреби

окремих провінцій, можна було вирішувати проблеми, які хвилювали все італійське суспільство.

Одним з перших пропагандистів Еміля Золя в Італії був міланський критик Феліче Камероні. Справжнє ж знайомство італійців з творчим доробком Золя відбулося після виходу в світ роману «Пастка» (1877). З цього часу починається систематичне листування Камероні з видатним французьким романістом, в їх листах знайшло відбиток широке коло проблем, пов'язаних з натуралізмом, творчістю самого Золя і його учнів. Золя дружньо ставився до італійських однодумців – він називав Вергу і Капуану своїми «дорогими побратимами по перу». Веристи приймали постулати Золя стосовно свободи мистецтва: як відомо, Е. Золя у своїх статтях наполягає на незалежності митця від політичних чи соціальних проблем і аспектів життя, на свободі мистецтва, проголошує помилковими «метафізичний» і «психологічний» погляди на людину, котрі, як він вважає, є ознакою реалістичного мистецтва. Натуралізм часів Е. Золя зауважує Л. Левчук, – «проголошує предметом мистецтва процес спостереження над «усією людиною», про яку слід сказати «всю правду» [93, 13].

З перших же кроків веристам довелося вести боротьбу з прихильниками традиційних романтичних поглядів на мистецтво аналогічно як і натуралістам у Франції. О. Оніщенко у своїй роботі «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» докладно розглядає проблему протистояння романтиків та натуралістів, в якій, спираючись на працю Е. Золя «Натуралізм», наголошує, що «письменник запропонував свою модель генези натуралізму, яка принципово відрізняється від традиційного естетичного аналізу цього напрямку» [121, 146].

В енциклопедичному словнику «Естетика» підкреслюється, що «в межах натуралізму ...існували різні тенденції, які об'єднувало вороже ставлення до романтизму і класицизму» [186, 225]. Стосовно класицизму –

позиції Е. Золя і сучасних йому учених повністю збігаються; відносно ж заперечення романтизму – французький письменник пропонував оригінальну модель інтерпретації суперечливих стосунків між романтизмом і натуралізмом, оскільки весь драматизм тих жорстких суперечностей він «пропустив» через власну душу: «...Я назвав фундаторами сучасної літератури Дідро і Руссо, ...я зробив це..., щоб показати, що натуралізм і романтизм обидва відходять від одного й того ж пункту – від протесту проти класичного канону. Тільки одразу ж після своєї обопільної перемоги над класицизмом романтики і натуралісти стали суперниками» [62, XXV, 50]. Отже, робить висновок О. Оніщенко, – «Е. Золя доводить, що протилежність руху романтизму і натуралізму була зумовлена логікою еволюції, на шляху якої природно виникають розбіжності» [121, 147].

Яскравим свідченням цієї боротьби в Італії є полемічний виступ Л. Стеккетті (псевдонім Оліндо Гверріні) у книзі «Нова полеміка» (1878). Стеккетті спростовує закид критиків в аморальності веристів. Він вважає, що показ реального життя нікого не може образити, тому що прагнення зображувати правду в мистецтві перетворилося в головну тенденцію нової епохи.

У суперечці про натуралізм, яка розгорнулася в італійській культурі в 1870-і роки, італійці сприймали його не завжди адекватно теорії представників французьких натуралістів. Верга вважав реалізм першою і необхідною умовою твору мистецтва, підкреслюючи, що реалізм для нього означав спостереження і зображення дійсності: що найточніше вдасться письменнику передати безпосереднє враження від живої реальності, тим твір мистецтва вийде об'єктивнішим, а отже, буде правдивим і завжди прекрасним. Вважаючи Золя «великим майстром сучасного роману», Капуана і Верга, проте, побоювалися, що його зайва увага до теорії може зашкодити жвавості розповіді. Верга зауважував, що завдання письменника полягає в тому, щоб показати персонаж, а не пояснювати

його. З теорії і творчості Золя італійці сприйняли те, що відповідало їхнім філософським і естетичним шуканням, і це полегшило процес створення теорії веризму.

Капуана ставив Вергу нарівні з Золя за те, що книги італійського письменника так само «пахнуть народом», як і «Пастка». Твори Верги, відзначав Капуана, свідчать про те, що італійська література пройшла великий шлях від «молока і меду Каркано до чорного хліба Верги».

Але Верга і Капуана на відміну від Золя не надавали великого значення фізіології, їх майже не цікавила проблема спадковості. Набагато більшу роль вони відводили умовам життя широких верств населення (особливо важким у Південній Італії), розуміючи, що якраз соціальне середовище робить визначальний вплив на людину.

Вимога максимальної об'єктивності привела веристів до нового розуміння тенденційності. Вони вважали, що об'єктивна оцінка повинна полягати в правдивому показі дійсності та у відмові від будь-якого втручання автора в розповідь.

Веризм почався з нарису, замальовки з натури – жанру, запозиченого письменниками з живопису, який відповідав вимозі об'єктивного вивчення дійсності. У такому нарисі («боццетто») в стислій формі описувалася якась особиста подія або давалася психологічна замальовка людської вдачі. «Нарис» повинен містити в собі факт або «людський документ», що, на думку веристів, своєю жорсткою правдою більше бере за душу, ніж будь-яка вигадана історія.

Веристи віддавали перевагу малим формам: новелі, повісті. Веристська новела відрізнялася стислістю, не мала цікавої інтриги, драматичної композиції і трагічної розв'язки. У їх творчості був і роман. Але він як правило складався з описів окремих картин життя або, так би мовити, монтувався з цілої серії нарисів і замальовок з натури. Капуана вважав роман найжиттєздатнішою формою нового мистецтва, «справжнім епосом, єдино можливою епопеєю сучасного буття» і намагався знайти

його начала вже у представників літератури Відродження. Гостре почуття реальності і точне зображення життя у них були, на думку Капуани, тими реалістичними традиціями, на які могли спертися веристи. «Праотцем» нового італійського роману Капуана вважав «Декамерон» Боккаччо, в якому «всі паростки сучасного мистецтва готові були розпуститися». Від «Декамерона» Капуана намітив чітку реалістичну традицію до «Заручених» Мандзоні, а від них – до веристських творів. Кращий веристський роман Верги “Сім'я Малаволья” Капуана ставить вище романів Золя, вважаючи, що Верга досяг вищого ступеня знеособленості – ідеалу сучасного мистецтва.

В романі «Сім'я Малаволья» Верга продовжує почате в новелах дослідження царини села, прагнучи проникнути в суть тих суспільних і моральних зрушень, що відбуваються в ній під натиском формування капіталістичних відносин селян, показавши історію збагачення, руйнування і невинного розпаду сім'ї рибалки. У романі «Мастро дон Дезуальдо» романіст старанно досліджує механізм буржуазного успіху і морального зубожіння представника іншого середовища – чорнороба Дезуальдо, що зумів стати багатим власником в роки Рисорджименто.

Сам Верга в своїх уявленнях про причини процесів, що відбуваються в суспільстві, був фаталістом, схильним вважати бідування людей наслідком боротьби за виживання, яка споконвіку продовжується в природі, – боротьби, де сильний перемагає слабкого. Ця філософія відбилася в деяких його новелах і романах. Але сильною стороною творчості Верги була непохитна правдивість і співчуття простим людям. Це дозволило йому створити вражаючу картину суспільної кривди в об'єднаній Італії.

Луїджі Капуана (1839-1915) – теоретик і визнаний провідник веристського напрямку в італійській літературі, вважав що не політика, а наука зможе сприяти людському і соціальному прогресу. Під наукою він мав на увазі сучасний позитивізм, що спирається на природознавство та

еволюційну теорію. І. Тен та Ч. Дарвін стали для нього вчителями: і як письменник і як літературний критик, він прагнув будувати свою художню творчість і теорію літератури за аналогією з науковим дослідженням. В своїх статтях про театр він веде боротьбу з романтичною драмою Рисорджименто, утверджуючи на італійській сцені актуальну тематику та протиставляючи історичній трагедії сучасну комедію. Більшість романів і новел веристів пройняті гумором, іронією та сатирою.

Л. Капуану до того ж захоплювало й інше завдання: у всіх подробицях показати складний взаємозв'язок чинників соціального і фізіологічного порядку, що формують внутрішній світ окремої особистості, її психологічний склад і навіть всю її долю: роман «Джачінта» (1879), серія новел «Жіночі профілі» (1877) і збірка оповідань «Селянки» (1894). У передмові до новели «Жіночі профілі» письменник говорить, що почуття і пристрасті його персонажів і їхнє достовірне зображення покликані створювати у читача відчуття правди. Новели являють собою психологічні портрети різних жінок. Капуана вивчає жіночу психологію у взаємодії з фізіологією, пояснюючи пориви душі імпульсами плоті. Роман Капуани «Джачінта» з присвятою Емілію Золя став першим веристським романом в італійській літературі. Капуана вирішив піддати аналізу пристрасть без романтичного ореолу: «Вивчити пристрасть щирю, хоча і дивну, навіть патологічну», тобто досліджувати пристрасть у зв'язку з фізіологією. В Італії в цей час розвивається експериментальна й «фізіологічна психологія», що вивчає психіку у зв'язку з життям всього організму. Капуана також звертається до «фізіологічної психології», що допомагає йому пояснити вчинки і дії його героїні. Пристрасть цієї жінки є не тільки природною потребою любові, але й відбиває своєрідність її фізичного та духовного складу. Почуття Джачінти складне і багатогранне, воно динамічно розвивається і змінюється. Любов, що зробилася для героїні сенсом життя, не тільки дає їй щастя, але і стає причиною катастрофи. Психологія Джачінти детермінована не тільки фізіологією, але

й оточенням. Середовище в романі – це сім'я, а також усе провінційне місто, в якому розгортається дія роману.

Створюючи веристський роман, Капуана і Верга важливе місце відводили мові. Капуана вважав, що й у мові повинен бути дотриманий принцип знеособленості. В цій області новатором був Верга. В Італії, що пізно завершила своє національне об'єднання, широкі народні маси говорили на діалектах. Але писати на діалекті означало для Верги звужувати коло читачів, а змусити простих людей говорити літературною мовою – передбачало порушення правди життя. Інтуїція художника підказала Верзі інший шлях: «розплавити бронзу літературної мови в завжди свіжій формі діалекту», піти на синтаксичні вольності, щоб зробити опис народного життя більш точним і правдивим. За допомоги свого таланту та засобам літературної мови Верга спромігся передати своєрідність побутової народної мови.

Помітний внесок в розвиток і утвердження веризму зробив і Федеріко Де Роберто (1861-1927). Його літературний успіх пов'язаний з романом «Віце-королі» (1894) – хронікою сімейства сіцилійських князів. Суворо, не жаліючи сатиричні фарби, зображує тут Де Роберто сіцилійську знать, простежуючи симптоми неухильної психічної і моральної деградації родового сімейного клану.

З веризмом пов'язаний найбільш плідний період у творчості неаполітанської журналістки і письменниці Матільди Серао (1856-1927) та творчий злет флорентійського новеліста Ренато Фучіні (1843-1921). Зокрема, в таких творах як «Черевко Неаполя» (1884), «Життя і пригоди Ріккардо Джоана» (1886), «Країна достатку» (1890) та в багатьох інших романах і нарисах 80-90-х років М. Серао створила серії точних і динамічних замальовок неаполітанських нетрів, де докладно виписані картини злиднів, поневірянь, принижень, в яких минає життя бідноти. В той же час Р. Фучіні (зб. «Безсонні ночі Нери» (1883); «На відкритому повітрі» (1897); «У тосканському селі» (1908) захоплено, з теплим

почуттям розповідає кумедні і смутні випадки з повсякденного життя тосканських селян, любовно відтворюючи образне народне мовлення.

Паралельно з магістральною веристською проблематикою в італійській реалістичній прозі 70-80-х років XIX ст. існувала лінія іншого плану, подана психологічним романом з яскраво вираженою етичною спрямованістю; тут зберігалася традиція прози ломбардського моралістичного романтизму. Так, у міланського романіста Еміліо Де Маркі (1851-1901) веристська конкретність у замальовці народного середовища і поглиблений психологічний аналіз сполучаються з моральним повчанням і романтичною мелодраматичністю «Капелюх священника» (1888).

Моральна проблематика пронизує і прозу Едмондо Де Амічіса (1846-1908): для нього характерні веристське тяжіння до нарису, в цьому жанрі їм написані «Життя військових» (1863), «Новели» (1872) та численні книги про подорожі, а також схильність до зображення цілісних людських характерів і в той же час сентиментально-дидактична проповідь християнських та цивільних чеснот. Показово, що все це відрізняє і головний прозаїчний твір Де Амічіса 80-х років – «шкільну повість» «Серце» (1886), яка принесла йому світову популярність і визнання.

Слід визнати, що в 90-х роках італійський роман через надмірний психологізм та натуралізм наближається до світської моделі цього жанру, поступово втягується у декаданс, а принципи веризму поступово розмиваються.

Приймаючи основні положення натуралістичної теорії Е.Золя – об'єктивність, науковість, неупередженість – Капуана, Верга та інші італійські мислителі іноді вкладали в ці поняття інший зміст, ніж їхні французькі побратими. Веристи критично поставилися до захоплень Золя науковими доктринами, позаяк вважали, що зайва увага до теорії може порушити принцип «знеособленості» і зашкодити жвавості розповіді. Своє завдання вони вбачали в тому, щоб створити життєвий образ, а не в тому, щоб пояснити його за допомогою теорії. Своєрідне розуміння

співвідношення «фактичної правди» і вимислу, ролі творчої уяви у створенні художнього образу, сенсу науковості творчості, погляд на роман як на всеосяжний жанр сучасної літератури, а не тільки як на «наукове» дослідження дійсності – усе це говорить про оригінальність естетичних поглядів веристів.

Веристи правдиво показали образ сучасної їм Італії, усе ще роздрібненої, незважаючи на офіційне об'єднання, з її феодалними пережитками, відсталістю, неуцтвом і злиднями. Романісти і новелісти Верга і Капуана, Фучіні і Серао, Де Роберто, Де Маркі й інші з численного покоління веристів успішно досліджували світ людини з народу: факти і «випадки», зібрані в складених ними «людських документах», при всій їхній зовнішній безпристрасності містили чітко вловимий і відчутний для сучасників критичний, викривальний пафос.

Веризм виходив з принципу «безособової» розповіді, але в реальній художній практиці зображення простих людей у веристському творі відверто сповнене демократизмом, гуманістичною думкою, у ньому відчувається співпереживання автора зі своїми героями.

Веризм у другій половині XIX ст. був найвизначнішим явищем в художньому житті країни, що дало Італії цілу плеяду самобутніх літераторів. В поезії веризм вживається в набагато ширшому змісті, ніж це було в прозі. До числа поетів-веристів справедливо відносять Стеккетті, Бойто, а інколи і усю школу Кардуччі. Низку поетів-регіоналістів також можна вважати веристами: Чезаре Паскарелла, Сальваторе ді Джакомо, який пише на неаполітанському діалекті. Паскарелла користуючись римським діалектом дає картини з життя емігрантів-переселенців у надзвичайно вдало зроблених «вінках сонетів». Нарешті поезія соціального протесту Ади Негрі значною мірою зазнала впливу школи Кардуччі та ідей веристського напрямку.

Основні ідеї веризму знайшли своє вираження і в оперному мистецтві. В 90-і роки XIX століття утвердився і оперний веризм, який

відкрив нову славетну сторінку в історії італійського музичного театру. Всесвітньо відомими представниками веристського напрямку стали композитори П. Маскані, Р. Леонкавалло, У. Джордано, Дж. Пуччіні.

Гуманізм оперного веризму в основному визначався ідеями веристської літератури. Розвиваючи творчі шукання теоретиків веризму Верги і Капуани, композитори-веристи створили особливий тип опери-новели, заснованої на життєво достовірному сюжеті, з драматичною любовною колізією та гостротою людських пристрастей. Вони вивели на оперну сцену простих людей: селянську бідноту, вуличних комедіантів, голодних мешканців міських трущоб, представників убогої артистичної богеми.

У пошуках сюжетів для своїх опер композитори зверталися до новел і діалектних п'єс Верги, С. Ді Джакомо та інших письменників-веристів. Деякі драматурги-веристи, зокрема, Луїджі Ілліка (1857-1919) та Джузеппе Джакоза (1847-1906) були авторами лібрето багатьох веристських опер.

На тлі широкої гами італійської музичної творчості веристська опера відрізняється характерними особливостями: демократизмом, гострою напруженістю і сконцентрованою дією, емоційною виразністю і драматичною експресивністю музичної мови, правдивістю в зображенні людських відчуттів, своєрідністю мелодизованих речитативів, яскравою видовищністю.

Одним з основоположників веризму в музичному театрі був П'єтро Маскані (1863-1945). Першим і одним з кращих зразків веристської оперної драматургії вважається його одноактна опера «Сільська честь» (1890).

До основоположників оперного веризму належав і Руджеро Леонкавалло (1858-1919), світову славу якому принесла опера «Паяци» (1892). Пролог опери (монолог комедіанта Тоніо) – це своєрідний веристський маніфест, вираз авторського «кредо» композитора: показ життя без прикрас, зображення драм простих, звичайних людей. Паяц

Каніо – найтиповіший герой веристської оперної літератури, наділений почуттям людської гідності і сильними пристрастями, охоплений глибоким стражданням, коли переживає велике особисте горе. Для «Паяца» характерний органічний зв'язок з традиціями народного, майданого театру. Мелодійним багатством і ефектною театральністю відрізняються і інші опери Леонкавалло.

Широковідомим представником веризму був Умберто Джордано (1867-1948), а в числі перших веристських музичних творів з'явилася саме його опера «Малавіта» (написана за драмою Сальваторе Ді Джакомо «Обітниця», 1892). У ній розкривається драма, що відбувається в середовищі неаполітанської каморри. «Малавіта», як і інша опера Джордано – «Місяць Марії» (також нав'язана однойменною п'єсою С. Ді Джакомо, 1910), відрізняється глибоким гуманізмом, співчуттям до бідного люду неаполітанських передмість, реалістичним зображенням смутку цих людей, контрастним драматизмом характерів, виразною мелодійною мовою, вдалою інтерпретацією неаполітанських наспівів і танцювальних ритмів, оригінальною оркестровкою. Світове визнання принесла композитору історико-романтична опера «Андре Шеньє» (1896), в якій повною мірою виявився драматичний темперамент Джордано.

Джакомо Пуччіні (1858-1924), найвідоміший італійський композитор після Верді, розвивав реалістичні принципи національного оперного мистецтва. Популярність композитору принесли опери «Манон Лєско» (1893) і особливо «Богема» (1896), саме вони зробили Пуччіні визначним представником веризму. В своїх кращих творах Пуччіні постав передусім як художник-гуманіст, який щиро і психологічно правдиво малює душевний світ своїх героїв, а також чудовий знавець сцени і талановитий оперний драматург, театральні шукання якого відзначаються сміливістю і новаторством, прагненням розширити межі оперного мистецтва, наблизивши його до реального життя і звільнивши від умовних трафаретних канонів.

Драматичний пафос, натхненний ліризм, яскраво емоційний, гнучкий і вільний аріозно-мелодійний стиль кращих творів Пуччіні втілює гуманістичну суть італійської класичної опери з її незмінною спрямованістю до людини.

Ідейне новаторство в творчості Вергі і Капуани, які втілили теоретичні принципи веризму, створило тривку традицію в розвитку нового напрямку в італійській культурі другої половини XIX ст. Веристська новела, роман і опера зробилися панівними жанрами в мистецтві. Шляхом Вергі і Капуани пішло багато письменників, вихідців з різних провінцій Італії. Твори Серао, Деледди, Де Амичіса, а потім і таких письменників, як Р. Фучіні, Д. Чамполі, С. Ді Джакомо, С. Фаріна, котрих звичайно називають молодшими веристами, свідчить про розмаїтість творчих позицій і художніх методів в італійському мистецтві кінця XIX ст. Для всіх цих авторів характерним є звертання до реальної дійсності, гуманістичне прагнення знайти в простих людях високі духовні цінності.

Веристська література була надзвичайно важливою віхою в історії італійської культури. Завдяки справжній демократичності і глибокій пошані до людини і до правди веристи впродовж декількох десятиліть всією своєю діяльністю сприяли культурному і національному об'єднанню країни. Показово, що впливу веристів не уникнули навіть ті письменники, що обрали абсолютно інші творчі шляхи.

Масштаби і глибина впливу веризму на культурне життя країни доказово свідчить, що веризм кінця XIX ст. був першим реалістичним напрямком в Італії, його традиції збагатили італійську поезію, прозу і драму, живопис і музику, створили базу для подальшого розвитку реалізму і поглиблення соціальних тенденцій в культурі. Веристська концепція набула розвитку у творчості багатьох видатних митців Італії, відбивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки.

3.3. Суперечності розвитку італійської культури кінця XIX – поч. XX століття.

Через особливу національно-історичну ситуацію гостроти в Італії набула криза моральних, духовних та естетичних цінностей, яка була притаманна італійській культурі цього періоду. На рубежі століть не тільки остаточно руйнуються романтичні ідеали Рісорджименто, але терпить крах і віра інтелігенції 70 – 80-х років в позитивістські постулати науки та аналізу фактів як «засобу оволодіння дійсністю» (Ф. Де Санктіс). У філософії відроджуються ідеалістичні вчення, які вступають в боротьбу з позитивізмом і натуралізмом, насамперед, як з певним світоглядом та ідеологією попередньої епохи. Посилюється інтерес до філософії Ф. Ніцше, до інтуїтивізму Бергсона, розповсюджуються агностицизм та прагматизм.

У цей період культурна криза охоплює увесь спектр загальнолюдських цінностей і принципів традиційної моралі, а також літературні форми та напрямки. Молода творча інтелігенція Італії гарячково шукає шляхи і способи оновлення культури та її естетичної сфери, прагне додати мистецтву і культурі «динамічності», властивій реаліям нового століття, зробити їх засобами виявлення індивідуальності. На цьому ґрунті легко досягають успіху антигуманістичні і антидемократичні концепції. Так, націоналістичний дух стає синонімом пробудження національної енергії; ідеал прекрасного набирає вигляду культу індивідуалізму, сильної особи, в якій нібито має потребу країна для виконання своєї «історичної місії» – створення нової «латинської імперії». Зокрема, ніцшеанські ідеї набувають на італійському ґрунті специфічних аспектів, сприяючи виникненню націоналістської ідеології, проникаючої в культуру. Ті ж соціально-культурні передумови надали ідейного забарвлення й італійському авангарду, перш за все футуризмові, який досяг в другому десятилітті XX ст. загальноєвропейського розмаху.

«Футуризм вже з моменту своєї появи претендував не просто на новації у сфері художньої діяльності, але – на створення нової концепції

всієї культури, нової логіки взаємин мистецтва і життя і навіть нових форм самого життя» [27, 14], стверджує в своєму дослідженні з історії футуризму О. Бобринська.

Для футуризму характерне схиляння перед дією, рухом, швидкістю, силою і навіть агресією; проголошувалося звеличення себе і презирство до слабкого, утверджувався пріоритет сили, захоплення війною та експансія.

Мистецтво, на думку його представників, не повинне бути реалістичним, в центрі його має перебувати не система гуманістичних цінностей і установок, а, навпаки, воля до влади, насильство, радикалізм. Футуризм не випадково випереджає ідеологеми італійського фашизму: майбутнє часто передує художній інтуїції.

Засновником футуризму в Італії був Філіппо Томмазо Марінетті (1876-1944). В Італії футуризм охоплює культуру в цілому, включаючи політику, ідеологію, філософію. «Футуризм, – писав Ф. Т. Марінетті, – це не секта, не школа, але радше могутній рух енергії та інтелектуального героїзму, в якому особа – ніщо, тоді як воля до руйнування і оновлення все...» [106, 18].

Офіційно італійський футуризм народився 20 лютого 1909 р., коли у французькій газеті «Фігаро» був опублікований перший маніфест цього руху, складений самим Марінетті. У цьому ж році він був опублікований італійською мовою в журналі «Поезія», а пізніше вийшов окремою брошурою.

Цей «Маніфест футуризму» декларує ідеологічну і естетичну платформу нового літературного руху: «...Дотепер література вихваляла задумливу бездіяльність і сон...Оспіваймо ж натовпи, захоплені працею або повстанням; оспіваймо цехи і будівництва, освітлені електричними місяцями заводи, підвішені до неба димами своїх труб, мости, що крокують через річки, немов акробати, широкогруді локомотиви, що

пожирають простір, запаморочливий політ аеропланів...» – захоплено закликав Марінетті [106, 23].

У маніфесті проголошується «антикультурна», «антигуманістична», «антиестетична», «антифілософська» спрямованість цього руху. Причина такої категоричності позиції – опозиційність, властива всім модерністам в цілому, по відношенню до попереднього мистецтва. У маніфесті Марінетті мета мистецтва – створення нової реальності, а всесвітньо-історичне завдання – «щодня плювати на вівтар мистецтва». Важливу роль футуристи відводили «великому футуристичному сміху», який повинен «омолодити обличчя світу» [106, 23].

У цьому документі виявилися дві тенденції італійського авангардистського мистецтва початку ХХ століття: з одного боку реальна потреба включити в сферу художнього зображення нові елементи розвитку суспільства, цивілізації і знайти для цього відповідні образні і мовні засоби, а з іншого – антигуманістична агресивна ідеологія, модний політичний націоналістський світогляд, культ насильства і війни.

Футуристи вважали, що відкрили нову красу сучасного світу – фабрики і заводи, залізниці, машини і літаки, шум моторів, швидкість. У цьому новонабутому ними світі все рухається і постійно змінюється.

Людина у футуризмі відходить на другий план, засліплені технічною цивілізацією, футуристи цікавилися життям моторів і машинами більше, ніж життям людини. «Наша оновлена свідомість, – заявляли вони, – не дозволяє нам дивитися на людину як на центр універсального життя. Страждання людини становлять для нас такий самий інтерес, як страждання електричної лампочки» [106, 25].

Як зазначають автори підручника «Естетика» (2005) «Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи фетишизували техніку, індустрію, швидкість, породжені технічним розвитком нові ритми.

Схиляючись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину» [56, 370-371].

Основними центрами футуризму були Мілан, Рим і Флоренція. Саме в Мілані з'явилися перші маніфести футуризму. Ідеологічним же центром футуризму була Флоренція. На початку століття тут були засновані численні журнали («Leonardo»; 1903 «Regno», 1903; «Hermes», 1904), які відігравали роль культурного фону в розвитку футуризму. З 1908 року, коли був заснований журнал «La Voce» («Голос») відносини преси і руху стали більш безпосередніми, особливо завдяки Дж. Папіні та А. Соффічі, а в 1913 році за їх ініціативою був заснований журнал «Lacerba». Всі ці журнали, не зважаючи на відмінність філософських і естетичних платформ, сходилися в головному – в прагненні європеїзувати італійську літературу, звільнивши її від провінційних схем і традицій, прилучити італійців до досягнень зарубіжної художньої думки.

Спочатку у футуристичному русі брали участь виключно літератори. Проте дуже швидко футуризм поширює свій вплив практично на всі сфери художньої творчості – музику, живопис, театр, скульптуру, кіно.

Найяскравішими його представниками, разом, безумовно, з вождем та теоретиком руху Ф. Т. Марінетті, були – поети – Дж. П. Лучіні, П. Буцці, А. Соффічі, Е. Прамполіні, А. Палаццескі, К. Говоні; композитор Б. Прателла; живописці – У. Боччоні, К. Карра, Дж. Балла, Дж. Северіні, Л. Руссоло; архітектори – А. Сан-Еліан, М. Кьяттоне та ін.

Помітну роль у пошуку нових елементів в зображенні суспільства і відповідних йому образних та мовних засобів відіграв досвід Джан Пьетро Лучіні, який в своїх віршах кінця 90-х років експериментує з поетичною формою, спираючись на французьких символістів. В своєму есе «Поетичне обґрунтування і програма верлібра» (1908) він утверджує в правах вільний вірш. Лучіні боровся проти риторичної стилістики та проти ідеології

Д'Аннунціо; його полемічні статті на цю тему склали цілу збірку, так і названу – «Антид'аннунціана» (1914).

Слід зазначити, що засновник футуристського напрямку Ф. Т. Марінетті теж вчився на досвіді французької культури кінця XIX ст. Він провів у Франції роки молодості і до 1909 р. писав тільки французькою мовою. Його вірші і поеми цього періоду були парафразами парнаських мотивів і стильових прийомів. У 1905 р. Марінетті засновує в Мілані журнал «Поезія», де пропагує творчість французьких поетів і верлібр, закликає до оновлення поетичної мови. Поступово довкола журналу об'єднується гурток однодумців.

Марінетті був перш за все організатором і пропагандистом в політиці і культурі. За першим Маніфестом було оприлюднено впродовж декількох років ще 17 подібних колективних декларацій, зокрема «Маніфест художників-футуристів» (1910), «Маніфест футуристської музики і футуристської скульптури» (1912). «Технічний Маніфест футуристської літератури» (1912), до якого Марінетті наступного року додав «Бездротову уяву» і «Слова на волі», проklamуючи цілу низку кардинальних змін законів мови, вживання правил граматики і синтаксису. Ці зміни, заявляє Марінетті, продиктовані необхідністю адекватного відображення дійсності, динамізму сучасного життя, що змінилося досить помітно. «В епоху аероплана» старий повільний ритм мови, її застигла структура смішні і безсилі. «Необхідно випустити слова на свободу з в'язниці латинського періоду».

Ці зміни відбувалися не тільки в поезії, а й в усіх видах мистецтва. На це вказує українська дослідниця Г. Меднікова: «Мета футуристів – відтворити в пластичних формах мистецтва універсальний динамізм життя, зберегти не тільки динаміку натовпу і міського транспорту, а й постійну змінюваність людської душі і тіла, кольору, форми і навіть звуку» [110, 37]. Це яскраво демонструють картини Дж. Балла, Дж. Северіні та роботи У. Боччоні. Рух і швидкість витиснули все і стали основним

змістом творів футуристів – у У. Боччоні це, наприклад, «Сміх», «Стан душі», «Динамізм мускулів»; у Дж. Балла – «Абстрактна швидкість – автомобіль проїхав», «Динамізм дога на шворці» та інші.

Так, враження руху граничної сили спробував відтворити Дж. Балла в «Пострілі з рушниці» – звук і провал простору створили форму багатокольорового кристалу. Як справедливо підмічає Ю. Малюга: «Справжнім здобутком футуризму можна вважати динамізм і симультанізм (проникнення предметів один в одного)» [104, 265].

Головним фактором вираження сучасності вони проголосили час (четвертий вимір), відчуття якого намагалися передати в своїх творах шляхом багаторазової фіксації повторюваних етапів руху тіл у просторі. Наприклад, Дж. Балла в картині «Динамізм дога на шворці» зобразив у собаки, що біжить, не чотири, а двадцять ніг, намагаючись у такий спосіб відтворити декілька послідовних і реально поділених у часі моментів рухового процесу. У його ж картині «Абстрактна швидкість – автомобіль проїхав» – широкі, розмиті форми, що розбігаються поверхнею полотна, змушують повірити, ніби тут щойно на великій швидкості пронісся автомобіль. Біла смуга символізує шлях, зелений колір пейзаж, а синій – небо. Деформований простір викликає таке ж саме відчуття, яке зазнаєш, сидячи в автомобілі, який мчить з великою швидкістю, а поза вікнами майнують предмети.

Відомим динамізмом були пройняті і симультанні зображення, які немов би міняються місцями залежно від настрою глядача або певного зусилля уяви: прозорість одного з них можна тлумачити як розташування масштабнішого образу на задньому плані і навпаки. На картинах Дж. Северіні фігурка людини ніби просвічує крізь її його обличчя; взаємно проникають також тіла і меблі.

Умберто Боччоні в своїй роботі «Єдина форма протяжності в просторі» зробив спробу пластичного втілення програми футуризму в скульптурі, яка привела його до використання незвичайних матеріалів.

Поступово у футуристів формується школа «роблення речей». Боччоні створює «Пам'ятник плящі», а Прамполіні конструює свої твори з фрагментів металевих меблів.

Італійський футуризм мав закінчену політичну програму: «Війна – єдина гігієна світу. Хай живе мілітаризм і патріотизм... Нам потрібні герої, а не сентиментальні трубадури і співці місячного світла» [106, 12]. Ця програма й призвела Марінетті до співпраці з Муссоліні. Війна повинна була дати футуристам "можливість наближення до первозданного відчуття життя в його цілісності, глибині і непередбачуваності, відчуття, очищеного від схем культури і від рефлексії», – наголошує О. Бобринська [27, 70].

Марінетті був палким поборником інтервенціонізму Італії: він організовував футуристичні гуртки серед націоналістичної молоді, їздив з пропагандистськими лекціями Італією і за кордоном, в своїх віршах і прозі оспівував колоніальну експансію в Африці, агітував за вступ Італії до першої світової війни 1914-1918 і сам брав участь в ній добровольцем. Ці погляди і настрої були близькими до концептуальних засад фашизму і з 1919 року Марінетті стає однодумцем Муссоліні і проголошує спорідненість італійського футуризму та фашизму. До речі, і слово фашизм має італійське коріння: фашизм (італ. *fascismo*, від *fascio* – жмуток, зв'язки, об'єднання) і перші фашистські організації з'явилися саме в Італії навесні 1919 року у вигляді напіввійськових дружин з націоналістично настроєних колишніх фронтовиків. У жовтні 1922 р. фашистами, що перетворилися на потужну політичну силу, був інсценований озброєний «похід на Рим», що дав правлячим колам Італії привід для призначення Б. Муссоліні прем'єр-міністром.

Італійський футуристичний рух був також потужною політичною організацією: футуристи брали участь у виборах, у них була власна програма соціальних і політичних перетворень, була видана ціла низка політичних маніфестів. Докладно аналізуючи італійський футуризм, Л. Левчук у своїй роботі «Західноєвропейська естетика XX століття»

зазначає: «Італійські футуристи не обмежувалися лише художніми пошуками. Ф. Марінетті та його прибічники намагалися впливати на соціально-політичні процеси в Італії, претендували на створення нової філософсько-естетичної концепції. Італійська модель футуризму стане згодом прикладом утвердження антигуманізму, поштовхом для підтримки реакційної ідеології фашизму та режиму Муссоліні» [93, 164-165].

Згідно з теоретичною платформою футуристів дегуманізація мистецтва підтверджувалася орієнтацією на «механічну людину», на пробудження в людині агресії та безкомпромісності в боротьбі за існування: «Мистецтво може бути тільки згвалтуванням і жорстокістю»; «Нема шедеврів без агресивності» [106, 12]. Перед першою світовою війною італійські футуристи пророкували початок «великої симфонії» – війни, яку вони, як зазначлось вище, називали «найкращою гігієною світу».

Ідея сильної держави і переважання державних інтересів над особовими були у футуристів основоположними. Італію передбачалося перетворити на тоталітарну воєнізовану країну і, таким чином, звеличитися перед світом. Саме тому приход до влади фашистів Муссоліні був зустрінутий ними з радістю і схваленням. Футуристи в Італії повністю підтримали фашистський режим. У 1924 р. з'явився маніфест «Футуризм і фашизм», а в 1929 – «Маніфест священного футуристичного мистецтва», який був присвячений Муссоліні.

Показово, що фашизм поєднується з найбільш інтелектуальним і стрімким проявом волі, героїзму, ризику та вічного пошуку і, як наслідок, на початковій стадії він нерозривно пов'язаний з авангардизмом. А оскільки саме Італія стала батьківщиною і футуризму і фашизму ХХ ст., цей альянс тут був особливо міцний і органічний. Прагнення крокувати в ногу з індустріальним суспільством привело футуризм до культу насильства, війни і сильної особи, що став моральною основою моделі фашизму Муссоліні.

У 1926 році, коли Муссоліні вирішив, наслідуючи Наполеона, заснувати Академію для «координації і керування» італійською культурою з метою розширення її впливу в зовнішньому світі, до числа перших її членів він включив свого кумира – Марінетті, зробивши його академіком і поклавши йому вельми пристойну платню.

До 1943 року політична атмосфера в Італії все більше напружується і після падіння режиму Муссоліні футуристичний рух практично розпадається, остаточно ж історія футуризму завершується зі смертю людини, що створила його – Ф. Т. Марінетті помер від серцевого нападу 2 грудня 1944 року. Нова Європа після закінчення Другої Світової війни головним чином з політичних причин намагалися не згадувати про футуристичний рух.

Переймаючись проблемою кардинального оновлення художніх засобів, футуристи оголосили себе провісниками і творцями майбутнього. Але, як зазначає Г. Меднікова, – «Футуризм Ф. Марінетті виявився не релігією майбутнього, а романтичною ідеалізацією сучасності чи навіть злободенності» [110, 40].

Італійський футуризм як мистецький напрям проіснував понад тридцять років. Його провідники віддавали багато сил виробленню програмних маніфестів, проведенню виставок, музичних і літературних вечорів. Однак у тих випадках, коли пошук нових поетичних форм і ритмів був вільний від різних ідеологічних декларацій, італійський футуризм зіграв і певну позитивну роль у звільненні від штампів, у створенні оригінальної виразності образів і мовних засобів. Італійські футуристи (Ф. Марінетті, Дж. Северіні, І. Боччоні, К. Карра) намагалися організаційно і творчо об'єднати футуристів Європи та створити «загальноєвропейський фронт» – міжнародне товариство митців з центрами у Флоренції, Парижі, Мюнхені й Москві. Саме ці організаційні зусилля дуже швидко виявили принципові розбіжності у розумінні футуризму представниками різних

країн. Через досвід футуризму пройшли багато видатних художників ХХ ст., шляхи яких уподальшому пішли в найрізноманітніших напрямках.

Розглядаючи культуру Італії цього періоду не можна не згадати про ще одну культову особистість – знаменитого поета, письменника, драматурга, державного діяча та політика Габріеля Д'Аннунціо (1863-1938). За той колосальний вплив, який він мав на культуру, мистецтво і суспільну думку Італії, а також за його погляди та екстравагантні вчинки його називали «персонажем епохи», «арбітром елегантності», «національним пророком», «божественним Габріелем».

В Італії він створив основні міфи та маски літературного декаданса, оздобленого націоналістичною ідеєю; гедонічний культ краси, сповідуваної «сильною» особистістю, що вивищується над буденним існуванням. Д'Аннунціо був щедро обдарованою особистістю, сильною рисою якої було виняткове емоційне сприйняття дійсності – він ламав світовідчуття попередньої епохи не тільки як художник, але й як «персонаж епохи» – унікальна особистість.

З кінця ХІХ – початку ХХ століть він став зіркою першої величини на інтелектуальному небосхилі Європи. Його романами зачитувалась культурна еліта, його п'єси не зходили з театральних сцен і важко знайти письменника цієї епохи, на якого б не вплинула творчість Д'Аннунціо.

Це була метушлива епоха великих змін, революцій, світових воєн і Д'Аннунціо реалізувався в ній не тільки як поет і письменник, але і як новатор, талановитий військовий і харизматичний політик. Як влучно охарактеризував його І. Кормільцев, «Це було не одне, а цілих три життя – такі багаті подіями були прожиті поетом довгі сімдесят п'ять років» [81, 138]. Його стиль життя, поведінку і пристрасні, декадантський шарм, які суспільство намагалось наслідувати, дослідники нарекли «д'аннунціонізмом».

Габріеле Д'Аннунціо народився в 1863 році в провінційному містечку Песькара в Італії в багатій і родовитій сім'ї. Свою обдарованість

виявив доволі рано, коли в 16 років надрукував свою першу збірку «Прімо вірі» («Primo Vere», 1879) – стилізовані гімни і елегії, в яких класичну традицію юний автор поєднував з натуралістичною. Молодий поет їде до Риму, стає журналістом, публікує ще одну книгу віршів – «Нова пісня» («Canto novo», 1882); у якій відчувається нова колористична образність і майже відчутна пластичність зображення світу. Д'Аннунціо стає модним поетом, долучається до європейських літературних течій, захоплюється Метерлінком і Уайльдом, прерафаелітами та Бодлером. У 1882 році виходить його збірка оповідань «Невинна земля» («Terra vergine», 1882). Тут виразно відчувається трансформація веристської новелістичної традиції, хоча підхід автора до зображення побуту простих людей і природи принципово інший – новели висвічують в людині інстинкти, що дрімають на дні її свідомості.

Збірки новел «Книга дів» («Il libro delle Vergini», 1884) і «Святий Панталеоне» («San Pantaleone», 1886), пізніше об'єднані під загальною назвою «Песькарські новели» («Le Novelle della Pescara», 1902), демонструють майстерність Д'Аннунціо в царині новелістичного жанру: тут і стилізована хроніка, і боккаччианський анекдот, і мопасанівська містка психологічна новела. Гедоністичні настрої Д'Аннунціо одержують своє віддзеркалення в романі «Насолода» («Il piacere», 1889), а морально-психологічним колізіям присвячені повість «Джованні Епископо» («Giovanni Episcopo», 1892) та роман «Безневинний» («L'innocente», 1892).

У 1893 році в трьох статтях під загальною назвою «Мораль Еміля Золя» Д'Аннунціо відкинув натуралізм, який, на його думку, зазнав поразки, як зазнав поразки і сам Золя. Наука, з його точки зору, виявилася нездатною відповісти на одвічні питання буття, і письменники-натуралісти не можуть зрозуміти ідей і настроїв молодого покоління. «Ми не хочемо більше правди, – заявляє Д'Аннунціо. – Дайте нам мрію!» Цією мрією виявилася для нього ідея «сильної» особистості, яку він сприймає в інтерпретації Ф. Ніцше. В романах «Тріумф смерті» («Il trionfo della

morte», 1894), «Діви скель» («Le Vergini delle rocce», 1886) та «Вогонь» («L'incendio», 1900) втілений д'аннунціанський міф про місію латинської раси, покликаної повернути Італії римську велич, про «надлюдину», що поєднує силу волі і естетичність, художній талант і дар полководця. Останній роман Д'Аннунціо, написаний перед війною 1914-1918 рр., «Мабуть – так, мабуть – ні» («Forse che s'forse che no», 1910), оповідає про зухвало відважного льотчика, якого не зупиняє від смертельно ризикованого польоту навіть загибель друга. Від цієї надлюдини вже віє війною. Д'Аннунціо захоплено описує роботи в авіаангарі, милується «красою» торпедної атаки підводного човна. Оспівування техніки, швидкостей парадоксально ріднить тут естета Д'Аннунціо з грубіяном-футуристом Марінетті. Футуристи взагалі негативно ставилися до Д'Аннунціо, навіть один зі своїх маніфестів назвали «Боги вмирають, а Д'Аннунціо все ще живий».

Вірний своїм ідеям, Д'Аннунціо бере участь в першій світовій війні в скромному чині капітана, але в бою Габріель виявляється дійсно справжнім смільчаком і азартно ризикує собою. Не зважаючи на свої п'ятдесят два роки, він записується спочатку до флоту, де бере участь у вилазках торпедних катерів, а потім переходить до авіації і літає на Трієст, на Пулу, на Сплит, скидає бомби і прокламації, бачить загибель бойових товаришів, при невдалій посадці ушкоджує собі зоровий нерв і сліпне на одне око. З цих пір канонічний образ поета доповнюється наочною пов'язкою.

Слід відзначити, що низка його військових ідей втілюється з таким успіхом, що вони назавжди входять в історію воєн. Так, в серпні 1918 року Д'Аннунціо здійснює бойовий виліт на Відень, що став першим в історії повітряним нальотом на столицю держави-супротивника і, по суті, народженням бомбардувальної авіації дальньої дії. І після закінчення війни він за допомогою своїх вірних «ардіті», («палкі») – ветерани елітних формувань збройних сил: гвардії, кавалерії, авіації і флоту – 15 місяців

утримував неприступним місто Фіуме. І навіть після здачі міста він був не просто героєм, а кумиром націоналістичної молоді. Десятки тисяч ардіті та фіумських легіонерів, як і раніше, вважали його своїм вождем і готові були йти за ним у вогонь і воду. Це був момент, коли його популярність і вплив були вищі, ніж у Дуче. Муссоліні завжди відчував трепет перед Д'Аннунціо – «пієтет з домішкою страху» [81, 151] – бо дуже багато чим був зобов'язаний йому. Не лише ідеї, але й пози, риторика – все це тією чи іншою мірою засвоєно з подачі Д'Аннунціо. І Муссоліні приймає мудре рішення, гідне Макіавеллі, – не відмовляти поетові ні в чому, підігравати йому і таким чином «задушити його оксамитовою подушкою».

Коли готувався фашистський переворот в Італії, Муссоліні приїхав до Д'Аннунціо, щоб дізнатися про його ставлення до грядущих подій, поет надмірно встає в позу мешканця башти із слонової кістки. Муссоліні це абсолютно влаштовує: забезпечивши нейтралітет ардіті, фашисти можуть почувати себе господарями країни. Коли 30 жовтня 1922 року Муссоліні зосереджує в своїх руках всю повноту влади, він безмежно вдячний поету за невтручання і з розмахом виражає свою подяку: держава викупляє для поета віллу «Вітторіале» і бере на себе всі витрати на його утримання; указом дуче створюється національний інститут для видання повного зібрання творів Д'Аннунціо; держава також купує у поета права на всі його архіви, а його самого осипають зливою нагород та обирають академіком.

Незабаром керівництво рухом легіонерів вислизає з рук Д'Аннунціо – більшість ардіті вливаються в лави фашистських організацій. Щоденне листування між поетом і диктатором продовжується майже п'ять років, до кінця 1927 року він втрачає останні важелі влади і стає почесним полоненим режиму.

В останні роки життя він практично не залишає «Вітторіале». Знову пробує писати, проте, йому вдається тільки пара автобіографічних творів і деякі незавершені фрагменти. Помер Д'Аннунціо 19 вересня 1938 року в

розкоші, самоті і в забутті, яке спіткало не тільки його, а й кращі його художні твори.

Про фінальні метаморфози в долі цього національного екс-кумира вдало висловився І. Кормільцев: «Ретельно перевіряйте тих, хто хвалить вас і називає вчителем. Серед них може виявитися не тільки ваш Іуда, але і ваш Муссоліні. Друге на багато страшніше» [81, 153]. Безумовно, Д'Аннунціо був суперечливою особистістю: і як письменник, і як політик, і як людина. Деякі речі, скажімо, винахід символіки та слоганів і риторики фашизму, невтручання під час перевороту і захоплення влади фашистами в Італії показують, як суттєво, а то й вирішально воля і талант однієї людини може впливати на культуру, політику, громадську думку і майбутнє цілої країни.

Крім філософії, мистецтвознавства, літератури неаби який вклад у розвиток гуманістичних ідей внесла, як не дивно, й італійська психологія. Італія цього періоду дала світу одного з найвідоміших психологів – Чезаре Ломброзо (1835-1909).

У 1856 р. він закінчив університет в Павії, а з 1862 р. вже став його професором, присвятивши все своє життя судовій психіатрії та антропології. Проте він не залишився байдужим до гуманістичних проблем сучасності, приділивши увагу та науковий досвід до вивчення складного питання про роль генетичного фактора у явищі творчої геніальності і її проекцію на психічний стан митця. Його праці привернули увагу інших фахівців та вчених (Е. Кречмер, Ф. Гальтон), надихнувши їх на осмислення й подальшу розробку як «позитивного», так і «негативного» варіантів аналізу спадкового фактора в мистецькій творчості. Проблема ця поставала ще перед античними мислителями, які стверджували, що творча одержимість і нормальний психічний стан митця речі несумісні. Теоретичним підсумком тривалих дискусій і полемічних пошуків стала низка дослідницьких робіт, найгрунтовнішою з яких виявилась праця Ч. Ломброзо «Геніальність і божевілля».

Аналізуючи вплив спадковості на геніальність та божевілля, Ч. Ломброзо звертається до фактів, що, власне, стають поштовхом для його висновків та узагальнень. Дослідник особливо наголошує на «опосередкованому впливі спадковості на геніальність, що може виявитися тільки на непрямих родичах генія, оскільки він здебільшого не передає своїх якостей нащадкам» [56, 239]

Досліджуючи проблеми взаємопов'язаності геніальності і божевілля, Ч. Ломброзо розглядав їх в залежності з іншими сферами інтелектуальної діяльності, де творчість неодмінно виявляє свої потенційні можливості.

Розглядаючи ідею патологізації творчості, викладену в монографічних дослідженнях італійського психолога, Л. Левчук відзначає: «Звернувши увагу на психологію митця, специфіку прояву геніальності в процесі художньої творчості, Ломброзо обґрунтовує ідею «невропатичності» геніальних людей, проводить паралель між геніальністю і психічними аномаліями» [93, 82].

Слід додати, що сміливі висновки й ідеї Ч. Ломброзо, зокрема, й про емоційне збудження людини музичними впливами, що межує зі сферою божевілля, були не лише популярними, але й позитивно поціновані тогочасними психоаналітиками. Між тим, згідно з Л. Левчук, підвищена емоційна збудженість в процесі творчості не обов'язково завершується психічною дисгармонією, хоча, проблема психоневротичного виснаження в цьому ракурсі існує, особливо тепер, коли сучасна музична палітра й манера істотно віддалились від італійської пісенно-інструментальної традиції.

Показово, що й через півтора століття робота Ч. Ломброзо «Геніальність і божевілля» не втратила своєї значущості, хоча так і не одержала визначеної оцінки. Так, О. Оніщенко, аналізуючи специфічні особливості праці італійського психолога, вказує на її певну перевантаженість, підкреслюючи тяжіння «...до надмірної масштабності.

Бажання дослідника охопити якомога більший спектр проблематики зумовило причину поверхового аналізу надзвичайно продуктивних ідей, що не були належним чином відпрацьовані. Серед них особливе місце посідає питання гумору і специфіка його виявлення у мистецтві» [121, 46]. В той же час М. Арнаудов робить акцент на впливі, який справили ломброзівські ідеї на подальше вивчення проблеми: «Ломброзо створив велику школу своїми сенсаційними відкриттями, що підтвердили...здогадки багатьох незнайомих з творчою психікою людей про щось ненормальне у генія» [13, 41]. Ця праця зацікавила і З. Фрейда, який виступав апологетом концепції спадковості у художній творчості, запропонованої італійським психологом. У межах психоаналізу вона не набула ґрунтовного осмислення, а залишилася на рівні констатації, проте факт успадкування наукових орієнтирів дослідника очевидний.

В контексті бурхливих і суперечливих процесів в суспільно-політичному житті Італії перших десятиліть ХХ ст. заслуговує на увагу й декілька поглядів та концепцій. Адже в певній частині творчої інтелігенції в цей же час наростають песимістичні настрої. Духовна і житейська вульгарність трактуються багатьма художниками як неодмінна і нездоланна умова для будь-якого людського співтовариства, а людина в ньому приречена на самоту, відчуженість, нерозуміння. Виникає сумнів щодо самої можливості об'єктивного бачення реальності, яка розпадається на фрагментарні враження. Таке світобачення, будучи іншою формою кризи італійської культури, зберігало гуманістичний настрій, але разом з тим несло в собі зневіру в можливості розуму осягнути складнощі і таємниці життя, створити органічну систему цінностей. Все це приводило до скепсису, а інколи й до пошуків спіритуалістичних виходів, до створення нових духовних течій і нових кумирів.

На нашу думку, заслуженою популярністю в Італії цього періоду користується письменник Луїджі Піранделло (1867-1937), в творах якого трагічно надломлені моменти духовного життя італійського суспільства

початку ХХ ст. відображені з найбільшою художньою силою і глибиною психологічного проникнення. Як прозаїк, він збагатив національну традицію, трансформував веристську новелу, відкривши нові перспективи для морально-психологічного роману. Свої філософсько-естетичні погляди Піранделло сформулював в статті 'Мистецтво і свідомість сьогодні' (1893), в якій виступив з розгорнутою критикою позитивізму, схилившись до релятивізму, до заперечення провідної ролі розуму в процесі пізнання: 'Ми не можемо мати про життя ніякого чіткого знання, ніякого точного уявлення, а лише мінливі і примарні відчуття' [127, I, 189]. Письменник, таким чином, спирається не на загальні досягнення сучасної науки, а на психіатрію, яка, на його думку, лише одна здатна пояснити складні внутрішні процеси, що переживаються сучасною людиною.

З гіркотою Піранделло говорить про кризу ідеалів, характерну для італійської дійсності 90-х років ХІХ ст., про самоту особи і спустошеність молодого покоління, вступаючого в життя без віри в ідеали. Він гостріше, ніж багато його сучасників, відчув кризу свідомості і її історичні, соціальні та психологічні причини. В мистецтві ця криза проявилася в швидкій зміні різних шкіл і течій: 'Вчора реалізм і натуралізм, сьогодні символізм і містицизм, хто знає, що буде завтра?' Для Піранделло витвір мистецтва – результат безпосереднього переживання, і народжується він не на основі якогось наперед обдуманого плану або міркування, а повинен вилитися безпосередньо з почуття.

Ці ідеї одержують подальший розвиток в трактаті 'Гуморизм' (1908), в якому Піранделло викладає свою теорію зображення життя в мистецтві. Трактат складається з двох частин: в першій йдеться про природу комічного – автор робить екскурс в історію розвитку гумору в світовій літературі; в другій частині він розглядає взаємостосунки мистецтва і життя, проблему творчості і відображення особи в мистецтві та окреслює особливості свого художнього методу, спираючись на філософський релятивізм, популярний на початку ХХ століття.

«Життя – це нескінченний потік, – говорить Піранделло, – який ми намагаємося зупинити і зафіксувати в певних нерухомих формах всередині і зовні нас, тому що ми самі є вже фіксованими формами...» Пізніше Піранделло назве ці форми «масками». Поняття і ідеали, – продовжує Піранделло, – це ті ж форми, як і «всі наші помилкові уявлення, умови і стани, в яких ми прагнемо відобразити себе». Отже, «форми», на думку Піранделло, можуть виражати лише малу частину духовного життя людини. Ці «форми» нестабільні і відносні, їх легко може поруйнувати вічно мінливий потік життя.

Внутрішній світ людини уявляється самому Піранделло у вигляді безкінечно виникаючих і згасаючих відчуттів, прагнень, ідей, які перебувають в безперервному русі і боротьбі, відображаючи суперечливе єство усілякої людської особи і не дозволяючи їй застигнути в раз і назавжди зафіксованій формі. Розвиваючи це положення, Піранделло доходить висновку, що «Я» не одне, їх багато. В людині, стверджує мислитель, багато протилежних душ, з їх комбінацій і «складається» особа.

Відносно мистецтва Піранделло зауважує: «Художній твір створюється вільним рухом внутрішнього життя, який організовує ідеї і образи в гармонійну форму». Він виступає проти будь-якої доктрини і «точки зору», як і проти спроб пояснити світ. В естетиці, як і у філософії, глибинний гуманізм Піранделло віддає перевагу стихійному і несвідомому началу, які, на його думку, більшою мірою визначають спонтанну поведінку людини, ніж свідомість і логічне мислення.

Свій художній метод, що розкриває ілюзорність наших уявлень про дійсність, Піранделло назвав «гуморизмом». Відкидаючи описовість в зображенні життєвого матеріалу, він як майстер художніх інтерпретацій протиставляє їй «гумористську рефлексію» – дію, яку проводять його персонажі, прагнучи створити свій замкнутий внутрішній світ, що протистоїть реальному. Тональність похмурої іронії, в якій ведеться оповідь, включає момент співчуття, поєднує трагічне і комічне. Це

з'єднання трагедії і фарсу відображає «відчуття контрасту», яке Піранделло вважав обов'язковим для «гумористичного» в його розумінні мистецтва.

Філософсько-психологічна проблематика новел Піранделло постає на матеріалі тогочасного соціального побуту. Художник засобами мистецтва осуджував ту реальну дійсність, яка була причиною духовного зубожіння, безвір'я, втрати духовних цінностей, особистісної відчуженості. Піранделло – не безпристрасний спостерігач, а викривач антигуманних систем і захисник людини. Гуманістичне співчуття до самотньої людини у Піранделло схоже з болем за «принижених і ображених» Достоевського. Недаремно в своєму «Гуморизмі» італійський письменник посилається на автора роману «Злочин і покарання», навіть цитує сповідь Мармеладова.

Одним з найбільш відомих керівників молодого покоління італійських літераторів початку ХХ століття був флорентійський поет, прозаїк, критик і філософ – Джованні Папіні (1881-1956), знаменитий ще й тим, що створив журнал «Леонардо», в якому публікував численні власні есе та статті своїх однодумців.

Папіні в Італії був пропагандистом філософії прагматизму, якому ві присвятив свої праці: «Сутінки філософів» (1906), «Друга половина» (1912), «Прагматизм» (1913). Проголошуючи єдиною реальністю людське «Я», він ототожнював істинне з практично корисним. В своїх міркуваннях Папіні часто оперує парадоксами, бере на себе роль руйнівника старих авторитетів, вбачаючи свою «місію» в тому, щоб заперечувати, спонукати, турбувати і наважуватись. «...Адже потрібне «Ніщо» Мефістофеля, щоб Фауст міг знайти своє «Все». Я беру на себе цей обов'язок...», заявляє він. Ці нігілістичні нотки відносно культури минулого пізніше привели Папіні до футуризму.

Все найзначніше з обширної творчої спадщини Папіні було створено ним на початку ХХ ст. В області літератури він був засновником нової течії – фрагментаризму, для якого характерними є боротьба з

сюжетністю і заперечення інтриги. Матеріал дійсності розпадається під пером письменника на окремі фрагменти, уривки думок і апікації відчуттів. Свої розповіді він називав «філософськими казками». Це збірки: «Трагічна щоденність» (1906), «Слова і кров» (1912). До збірки «Трагічна щоденність» Папіні написав три передмови, окремо звертаючись «до поетів, до філософів і до людей з ерудицією». В цих передмовах він викладає свої філософсько-естетичні вимоги. Папіні говорить, що його розповіді народилися в безсонні ночі, коли він «вже не спав, але ще й не прокидався, коли легше доходили до затьмареної свідомості архаїчні голоси природи і страшні людські таємниці». Отже, мистецтво, на думку Папіні, – марення духу письменника, віддзеркалення його багатолікого «Я».

У передмові, адресованій філософам, Папіні звертає увагу на буденність, в якій він намагається відкрити таємницю, не бажаючи, подібно іншим авторам, зображати дивні пригоди і незвичайні ситуації. «Я хотів знайти фантастичне в душах самих людей, – пише Папіні, – я вирішив примусити людей мислити і відчувати незвичайно в звичній обстановці». І продовжує: «Бачити звичайний світ в незвичайному світлі – ось істинна мрія духу». Так він обгрунтовує своє філософсько-естетичне кредо.

Папіні відстоює ідею несвідомої, інтуїтивної творчості і порівнює поета з дитиною. Поет не повинен пояснювати світ, вважає Папіні, він, як дитина, повинен лише передавати свої відчуття від зіткнення з цим світом. «Для збереження радості в світі, – зауважує Папіні, – необхідно, щоб поети зберігали свою дитячість. Потрібно, щоб вони наново відкривали світ...». Це і є погляд на мистецтво як на ірраціональне начало. І в своїх розповідях Папіні прагне відкрити невидиме і болісно-загадкове, дотримуючись головної вимоги – «побачити весь світ в самому собі».

В подальшому послідовники Папіні фрагментаристи оформилися в самостійну групу в літературі між 1912 і 1914 рр. На чолі нової течії став

Арденго Соффічі. До руху прилучилися У. Бернасконі, Дж. Бойне, Д. Кампана, А. Онофрі та ін. Фрагментаризм проявив себе головним чином в малих формах прози і в поезії; були зроблені спроби перенести цю манеру і в роман («Леммоніо Борео» А. Соффічі, 1912). В 1920-1930-і роки фрагментаризм поклав початок новій літературній течії – «артистичній прозі».

Наведений аналіз стану і розвитку, італійської культури ХІХ-поч. ХХ ст., свідчить, про суперечливий її характер. По-перше, вона дала світові новий мистецький напрямок – футуризм, по-друге, залишила низку імен, які достойні бути в пантеоні видатних художників слова всіх народів. Так, італійські письменники цього періоду отримали навіть дві Нобелівські премії в галузі літератури: це – Грація Деледда, яка була нагороджена у 1926 році за публікацію більш ніж 30 романів та збірок розповідей про життя народу її рідної Сардинії, та Луїджі Піранделло, котрий у 1934 був названий кращим драматургом кінця ХІХ – початку ХХ століття, серед найвідоміших його п'єс – «Шість персонажів в пошуках автора», «Генріх ІV», «Ви маєте рацію». Всі вони зв'язані з конфліктом між ілюзією і реальністю та з проблемами сучасності, які за своєю природою не можуть бути вирішенні.

Важливо наголосити, що футуризм, який виник вперше на італійському ґрунті, здійснив величезний вплив на європейський авангард, але не своєю агресивністю та реакційною ідеологічною платформою, а як художній напрямок, що відкривав можливості пошуку нових виразних художніх методів майбутнього.

Важко пояснити, чому гуманізм в Італії цього періоду не зміг стати запорукою людяності, соціальної впевненості чи політичної захищеності. І вже зовсім дивно, що саме Італія стає зоною фашистського експерименту, з'являється поняття «антигуманізм», а гуманізм безапеляційно відноситься до сфери людських ілюзій. Парадоксальним явищем слід визнати і той факт, що багато митців – представники

найгуманістичнішої сфери людської діяльності – підтримали фашистську диктатуру Муссоліні, у тому числі Томмазо Марінетті і Габріеле Д'Аннунціо. Цей феномен, на наше переконання, потребує окремого глибокого й докладного дослідження, бо прояви фашизму й сьогодні час від часу нагадують про себе людству.

Розділ IV. ТЕОРЕТИКО-ПРАКТИЧНИЙ ПАРИТЕТ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Кіно неореалізму як утвердження гуманістичного світовідчуження.

Початок ХХ століття в Італії ознаменувався народженням та бурхливим розвитком кінематографа. Італійське кіномистецтво пройшло довгий й складний шлях від становлення до визнання, створивши на цьому шляху й новий напрямок в кіно – неореалізм, який став утвердженням гуманістичного світовідчуження. Фільми італійських режисерів стають світовою класикою та взірцем сповідання гуманістичних ідей. Це передусім роботи Вітторіо де Сіка, Джузеппе де Сантіса, П'єтро Джермі, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Бернардо Бертолуччі, Ліліани Ковані, братів Паоло і Вітторіо Тавіані та ін.

Перші італійські фільми з'являються на екранах у 1905 році, вони створюються на трьох студіях: в Мілані – фотографом Комерно, в Туріні – оптиком Амброзно та в Римі – механіком Альберіні і майже дослівно повторювали рецепти французької «комічної школи». Перші італійські стрічки ще не відображали гуманістичних традицій Відродження та й, взагалі, мало розповідали про свою країну. Лише з 1910 року в італійських фільмах почали з'являтися деякі риси, що свідчать про формування національного стилю, навіть національної школи кіно. Виникненню такої школи сприяло безліч причин, як політичного, так і культурного характеру.

Успішний творчий поступ потребував теоретичних трактувань і розробок. Так, італійський теоретик Р. Канудо публікує «Маніфест семи мистецтв» (1911). Поява цієї роботи як раз і була зумовлена виникненням нового виду мистецтва – кінематографа. Автор маніфесту переконував: «Ми маємо потребу у кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого

завжди тяжіли б всі інші види мистецтва» [76, 23]. Як вважає О. Оніщенко, у «Маніфесті семи мистецтв» простежуються певні перетинання з античними, середньовічними та частково ренесанськими теоретичними традиціями на рівні осмислення проблеми «мистецтво – наука». Проте якщо провідні мислителі минувшини спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ототожнення, Р. Канудо відзначає, що факт виникнення кінематографа зумовлює наявність «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений син Машини і Почуття» [121, 38]. Таким чином, італійський теоретик доходить висновку, що «наш час... синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичного життя і життя почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом» [76, 24].

В цей момент в Італії була дуже популярною теорія латинського елітаризму, а також ідея про те, що Італії історично призначено стати другою після Великобританії світовою колоніальною державою. І тому війна з Туреччиною проголошувалася визвольною, стверджувалося, що її мета звільнення пригноблених народів Африки, що вона принесе італійському народу добробут, припинення еміграції, повернення епохи панування Римської імперії. Прем'єр міністр Італії Джолітті, який майже чверть століття перебував при владі, використовував всі можливості для завоювання громадської думки: імперіалістична війна в Африці підносилася з парламентської трибуни і на сторінках преси як гідне продовження національно-визвольних воєн, які в свою чергу тісно пов'язувалися з великими традиціями Відродження.

До початку тріполітанської військової кампанії кіно вже набуло популярності у сотень тисяч італійців. Потреба в дешевій розвазі, яка значною мірою стимулювала розвиток кінематографа, відчувалася в Італії особливо гостро, бо прірва між елітою суспільства і відрізанним від будь-якого мистецтва народом була набагато глибша, ніж в інших країнах. Народ, що говорить на безлічі діалектів, не мав доступу до літератури і

театру, які були розраховані виключно на освічену публіку. Кіно ж було доступне і зрозуміле всім — від Сіцилії до П'ємонта, — і тому так стрімко збільшувалася кількість залів, які демонстрували фільми римської, туринської або міланської студії.

Характерним є той факт, що італійська буржуазія прагнула перетворити нове популярне видовище на знаряддя своєї політики та повністю використовувати його можливості впливу на маси. Звичайно, було б великим перебільшенням бачити буквально в кожному італійському фільмі прояв політичної тенденції. Так, сотні комедій, драм і особливо фарсів, що «випікалися» в ці роки в Туріні за участю популярних коміків: Кретінетті (Андре Дід), Полідора (Фернан Гійом) та Робіні (Марсель Фабр), не мали нічого спільного з політикою прем'єра Джолітті. З іншого боку, не випадково, що саме італійські костюмно-історичні фільми, які здобули велику популярність на світовому кіноринку, з'являються саме у момент підготовки до війни з Туреччиною і їх вплив досягає свого апогею в 1911-1912 роках, в період тріполітанської кампанії. Нагадування про минулу славу Риму, про велич імператорів були тоді на часі, і історичні «голоси» римської студії «Чине» або туринської «Італа» відіграли не абияку пропагандистську роль. Ні у одній країні не було таких сприятливих умов для створення історичних фільмів, як в Італії: пейзаж, ідеальний клімат, безліч пам'ятників архітектури допомагали відтворювати події часів Римської імперії, Відродження і визвольних воєн XIX століття. До того ж, і це важливий факт, вдосталь було дешевої робочої сили, та й театральні актори легко пристосовувалися до умов роботи в кіно.

Детально не зупиняючись на питаннях фашизації італійського кіно цього періоду, зазначимо лише безумовний вплив, по-перше, політики на кіномистецтво, та і на всю культуру, яка служила ідеї фашизму, по-друге, Д'Аннунціо, який будучи «*arbiter elegantiarum*» (арбітром витонченості) і національним пророком, служив еталоном для режисерів,

що прагнули стати «справжніми художниками». Навіть короткий ретроспективний аналіз відгуків кінокритики свідчить, що італійські історичні фільми цього періоду («Останні дні Помпеї», 1908; «Камо грядеши?», 1909; «Кабірія», 1914) досягли всесвітнього успіху і стали улюбленим жанром як італійської, так і іноземної публіки.

Слід визнати, що в них дійсно були присутні і професійна винахідливість, і художня майстерність, і неперевершена видовищність. Так, фільм «Кабірія», зйомки якого продовжувалися два роки, пишністю і розкішшю побив всі попередні рекорди, не тільки італійські, але і світові. Чого тільки не було в «Кабірії»?! І перехід Ганнібала через Альпи на слонах, і спалювання Архімедом римської військової флотилії біля берегів Сіцилії, і обряд жертвопринесення в карфагенському храмі Ваала. На тлі історичних подій розвивалася любовна інтрига, дуже складна, заплутана, багата надзвичайними подіями.

Варто підкреслити, що тут був не лише використаний, але й збагачений весь попередній досвід італійських історичних фільмів, тому вдалося створити твір високого технічного рівня, не позбавлений при цьому художніх достоїнств. Режисер фільму Пастроне за допомогою оператора-іспанця Сегундо Хомона майстерно побудував рух людей і предметів, досягаючи ефекту монументальності в масових сценах. Новим в кінематографічній техніці було уміле використання макетів, панорам, а також застосування візка (на якому встановлювали камеру) в епізоді переходу через Альпи. Всі технічні нововведення «Кабірії» та інших італійських історичних фільмів можна звести до одного найважливішого художнього відкриття, а саме до створення в кінокадрі простору, глибинної перспективи, що дозволяє показувати дію в декількох планах. А досягнення високорозвинутого декоративного мистецтва (особливо в опері) примусили кінематографістів звернути увагу на сучасні прийоми спорудження декорацій. Спочатку їх стали зводити в павільйонах, копіюючи театральну сцену, а потім на натурі, для забезпечення ефекту

глибини. З'явилися «домакетки», які замінили споруди, що зводяться в натуральну величину на першому плані. На екрані виникла ілюзія легкості, відчуття просторового ефекту. Архітектура стала повноправним учасником процесу створення фільму.

В цей же період на кіноекранах з'являється й італійська психологічна драма. Її герої – це зазвичай представники вищих кіл суспільства, декаденти, що переживають складні перипетії кохання, ревнощів і різного роду Weltschmerz (світову скорботу). У широкій публіки ці фільми користувалися успіхом завдяки використанню традицій мелодрами, яка завжди входила в обов'язковий репертуар мандрівних театральних труп. Нове кінематографічне видовище було продовженням та розвитком «драми арени», тобто театральних вистав, які влаштовуються для широкої публіки просто неба. Як характер таких постановок, так і стиль акторської гри, багаті вибухами пристрастей, майже в незмінній формі перекочували на екран. Традиції іншого популярного видовища – опери – також знайшли своє втілення в італійських фільмах, історичних і сучасних. Простота оперної інтриги, пишнота декорацій, рух тисяч статистів – все це подобалося не тільки театральному, але і кінематографічному глядачу. Таким чином, стиль італійських фільмів був своєрідним синтезом: з одного боку, пропагованої буржуазією д'аннунціанської декадентської літератури, з іншого – традиції популярних народних видовищ.

Об'єктивно слід визнати, що на жаль, знімаючи історичні фільми та психологічні драми, італійське кіно дуже рідко звертало увагу на справжнє життя Італії – де більшість потерпала від голоду, безробіття, неписьменності, політичного безсилля влади, яка граючи в демократію, одночасно прагне зберегти монархічні традиції. Щоб зображати реалії життя, потрібні були нові форми – методологічною основою такої форми в кінематографі став веризм – реалістичний напрямок в італійській кінематографії 1908-1914 років, представлений екранізацією літературних

творів натуралістичного характеру. Цикл романів з життя сіцилійських селян і рибалок Верги, основоположника веризму, тривалий час живив творчу фантазію кінематографістів і літераторів. Одним з них був і режисер Лукіно Вісконті, що знайшов в романі Верги «Малаволья» тему для чудового фільму «Земля дрижить», 1948.

З письменників, що знаходилися під впливом веризму, найбільшу популярність здобув романіст і драматург неаполітанець Роберто Бракко. Все своє життя він провів в Неаполі, місті розкоші і убогості, аристократичних палаців і убогих хатин. У своїй творчості, як і в політичній діяльності, Бракко виступав на захист народу. Він помер абсолютно забутий, переслідуваний режимом Муссоліні за те, що наважився виступити як антифашистський кандидат в депутати на останніх парламентських виборах у 1923 році.

Звернення Бракко до кінематографа зробило позитивний вплив на розвиток італійського кіномистецтва. У 1914 році режисер Ніно Мартоліо (1870-1921) запропонував письменнику зробити сценарій за мотивами його п'єси «Загублені в мороку» (1901). Завдяки співпраці цих двох талановитих митців з'явився фільм, який до цього дня залишається класичним твором німого італійського кіно. Доля «Загублених в мороку» склалася інакше, ніж «Кабірії», «Камо грядеши?» і «Останніх днів Помпеї». Історичні стрічки пожинали лаври в країні і за кордоном, про них писали газети всього світу, полемізували кінематографісти, ними захоплювалася публіка. Фільм Мартоліо і Бракко пройшов екранами країни непоміченим. Багато років про нього ніхто не згадував. Лише незадовго до другої світової війни в римському Експериментальному кіноцентрі знайшли в архівах стару копію фільму і повернули до життя забутий шедевр.

«Загублені в мороку» – це мелодраматична розповідь про бідну дівчину Паоліне, сліпого вуличного співака Нунціо і про спокусника, багатого аристократа ді Валленца. У банальному на перший погляд сюжеті

Мартоліо зумів показати Неаполь в соціальному розрізі, різко протиставляючи методом контрастного монтажу два антагоністичні світи. Історія ресторанного музиканта, що втрачає зір, а разом з ним і роботу, мала глибокий життєвий зміст. Але головним достоїнством фільму було розкриття засобами кіномови специфічно неаполітанської історії. Її не можна було відділити від органічного фону – вузьких, звивистих вулиць, що збігають кам'яними сходами до моря, від шапки Везувія, що підноситься над містом, від людських натовпів, з ранку до ночі вируючих на площах і в кав'ярнях. Екран дивовижно точно передав атмосферу народного Неаполя, традиції і побут середземноморського порту: вуличні процесії в дні релігійних свят, столики продавців квитків лотереї, в яку грало все місто і всесилля «каморри» – організації владноможців і злочинців, що тероризувала все місто, – все це знайшло віддзеркалення у фільмі Мартоліо. Чудово підібрана акторська трупа довершила успіх. Цей фільм за всіма критеріями можна назвати класичним, додавши, що до нього, як до зразка, зверталися наступні покоління художників.

Ніно Мартоліо був автором не одного фільму. І інші його роботи свідчать про неординарний режисерський талант, який проявився дуже рано і тому не був оцінений по заслугах сучасниками. Його фільми «Капітан Бланку» (1915) і особливо екранізація «Терези Ракен» (1915) дають підстави вважати, що саме Мартоліо був передвісником неореалізму. На нашу думку, його можна вважати родоначальником критичного реалізму в італійському кіно. І не тільки тому, що його картина неодноразово виходила на кіноекрани і обговорювалася в Експериментальному кіноцентрі, де вчилися, зокрема, Джузеппе Де Сантіс, Луїджі Дзампа, Массимо Джіротті. І навіть не тому, що майже через сорок років італійська критика на чолі з Умберто Барбаро широко коментувала цей шедевр в той самий період, коли Лукіно Вісконті дебютував з фільмом «Мана» (1943) – першою ластівкою нової школи. Але насамперед тому, що неореалізм виріс на тому ж ґрунті, що і реалізм

Мартоліо: спираючись на веристську літературу, зробивши народ єдиним героєм кінотворів, Мартоліо передбачив характерні риси стилю післявоєнного італійського реалізму. Безумовно, фільми неаполітанської школи зберегли свою цінність якщо не в оригіналі, то в своєму художньому продовженні – в багатому урожаї італійського кіномистецтва сорокових років.

У період після закінчення Другої світової війни, італійські кінокартини одержали всесвітнє визнання, саме в цей час утверджується новий напрямок в італійській кінематографії – неореалізм. До перших зразків фільмів цього напрямку належать роботи режисерів: Роберто Росселіні «Рим – відкрите місто» (1945), «Диво» (1948); Вітторіо де Сіка «Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1949); Діно де Лауренті «Гіркий рис» (1950). Серед інших фільмів цього жанру найбільш помітними були: «Умберто» (1952); «Дах» (1956) і «Дві жінки» (1961) Вітторіо де Сіка, а також фільм Федеріко Феліні «Дорога» (1954). Згодом італійські режисери випробували на собі вплив французького кіно нової хвилі. Тут слід згадати фільми Росселіні «Генерал делла Ровере» (1959), Феліні «Солодке життя» (1960) і Мікеланжело Антоніоні «Пригода» (1961).

Показником тематичної різноманітності італійських кінофільмів 1960-х років є сатирична комедія Пьетро Джермі «Розлучення по-італійськи» (1962) і реалістичний фільм П'єра Паоло Пазоліні «Євангеліє від Матвія» (1966). В цей час Феліні серйозно йде в світ фантазії в таких фільмах, як «Вісім з половиною» (1963), «Джюльєта і духи» (1965) і «Сатирикон» (1970). У 1970-і роки італійські майстри кіно починають виявляти більшу цікавість до історичних сюжетів. Події фашистського періоду показані у фільмах «Конформіст» (1970) Бернардо Бертолуччі, «Сад Фінци-Контіні» (1971) Вітторіо де Сіка, у вельми суперечливому фільмі «Сало, або 120 днів Содому» (1976) і «Сім красунь» (1976) Ліни Вертмюллер. Серед видатних фільмів 1980-х – початку 1990-х років привертають увагу високохудожні роботи Мікеланджело Антоніоні

«Ідентифікація жінки» (1982), Франко Дзеффірееллі «Травіата» (1983) й «Отелло» (1984), Федеріко Феліні «І корабель йде» (1983) та «Джінджер і Фред» (1986), а також талановиті твори Ліни Вертмюллер «Іронія долі» (1984), Джузеппе Торнаторе «Кінорай» (1989), Джанні Амеліо «Розчинені двері» (1990), Пупі Аваті «Повість про хлопчиків і дівчаток» (1991) та оригінальний каскад гумору «Прекрасний для всіх» (1991) Д. Торнаторе.

Показово, що коли в результаті низки причин в середині 50-х років настає криза в неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на дальній план. Однією з центральних тем в творчості провідних італійських режисерів – Ф. Феліні, М. Антоніоні, П. Пазоліні, Б. Бертолуччі та інших стала проблема «некомунікабельності», самотності, розгубленості людини в сучасному індустріальному світі, головну увагу вони приділяють індивідуальним переживанням героїв.

У загальному контексті даної роботи, на наш погляд, варто бодай коротко розглянути творчий внесок в скарбницю італійського гуманістичного мистецтва деяких найвідоміших діячів кіно. Перш за все це Лукіно Вісконті (1906-1976). Працювати в кінематографі він почав з 1936 р., а перша режисерська робота – «Одержимість» за мотивами роману американського письменника Дж. В. Кейна «Поштар завжди дзвонить двічі» з'явилася 1942 р. Вісконті був одним з основоположників неореалізму. Його найвідоміші фільми – «Земля дрижить» (1948), «Найкраща» (1951), «Почуття» (1954), «Рокко та його брати» (1960), «Леопард» (1962) за романом Дж. Т. ді Лампедузі; «Прокляті» («Загибель богів» 1970) не втрачають художньої цінності і дотепер. Про гуманістичні погляди цього митця переконливо свідчать не тільки його фільми, а й саме життя. Вісконті був учасником Руху Опору під час Другої світової війни, входив до групи антифашистськи налаштованих молодих кінокритиків, виступав в журналах антифашистської спрямованості, зокрема, в «Бьянко і Nero». Творчість Вісконті відрізнялась прогресивністю, соціально-

історичним підходом до зображуваного матеріалу, масштабністю тем і, головне, глибоким внутрішнім зв'язком з традиціями італійського гуманізму та світовою літературою. Талант, ерудиція і висока творча працездатність дозволяли Вісконті працювати починаючи з 1945 р. також і театральним режисером та створити низку складних психологічних вистав: «Смерть комівояжера» (1950), «Три сестри» та «Дядько Іван» за Чеховим (1956) і навіть оперні постановки «Травіата» і «Трубадур» Верді та ін. Більшість робіт Вісконті, як в кіно, так і у театрі, одержали премії міжнародних кіно- та театральних фестивалів.

Пошуки нових шляхів розвитку італійського кіно 50-60 х рр. йшли шляхом дослідження психології сучасної людини, мотивів її поведінки, аналізу відносин між людьми, причин відчуженості людини в теперішньому світі. Цьому, зокрема, присвячені фільми Ф. Фелліні та М. Антоніоні.

Мікеланджело Антоніоні – режисер і сценарист – патріарх італійського кіно, «поет з камерою в руках», як назвав його на початку 60-х років Мартін Ськорсезе. Антоніоні розширив проблематику кінематографа неореалізму, включивши в свою творчість мотиви трагічної самоти людей, їх духовної спустошеності. Колись він висловив своє розуміння любові: «Якийсь чоловік любить якусь жінку. Але чоловік нікому не говорить про свою любов. То чи існує вона насправді?». Відповіді на це питання і присвячений його фільм «Ідентифікація жінки» (1982).

Нову сторінку в історії італійського кіно відкрила кінематографічна творчість П'єра Паоло Пазоліні, який вніс значний вклад у розвиток італійської і світової культури. П. П. Пазоліні – одна з найунікальніших творчих постатей ХХ століття: він був поетом і прозаїком, сценаристом і кінорежисером, філологом, публіцистом, художником, теоретиком кіно. Увірвавшись в 60-і роки в кінематограф, він переніс в кіно оригінальні ідеї і поетику своєї літературної творчості. Його

кінотвори зробили колосальний вплив на творчість багатьох кінематографістів: Б. Бертолуччі, С. Чітті, А. Тарковського, С. Параджанова, Д. Джармена, Ф. Озона та ін.

Стиль кінодоробок Пазоліні не був схожий ні на який інший, і в той же час він був доволі популярний. Його фільми викликали постійні дискусії і серед інтелектуалів, і в суспільстві взагалі. І після трьох десятиріч років його роботи продовжують викликати суперечки і ставити питання, відповіді на які знайти часом не надто просто. Він дуже точно уловив дух і сьогодення і майбутнього. Так в кінотворі «Цар Едіп» (1967) П. Пазоліні йде шляхом пошуку відповідностей між античністю і сучасністю. Фільм складається з трьох частин: античної, що переповідає старогрецький міф про Едіпа, і двох сучасних, котрі ніби обрамляють її. В результаті такої сюжетної композиції фільму відбувається зіткнення епох, при цьому сучасні частини можна сприймати як марево, галюцинацію героїв античної частини, і навпаки, античну – як сон героїв сучасної частини. Через контакт з сьогоденням режисер залучає образ Едіпа в незавершений процес становлення світу, немов би нагадуючи глядачеві, що кожний з нас «Едіп», і інколи ми не відаємо, що творимо. Кінофільм «Цар Едіп» можна назвати автобіографічним твором режисера, оскільки в першій частині картини Пазоліні малює образи героїв зі своїх батьків, а сам міф про Едіпа в другій частині зіставляє з уявленнями про період дитинства, коли поза його волею закладалося його майбутнє життя, мотиви поведінки, схильності і пристрасті. Це перший фільм П. П. Пазоліні, в якому він зіграв одну з ролей – роль Верховного жерця, і, таким чином, особисто ввів текст античної трагедії Софокла «Едіп-цар» в свій фільм, бо саме з діалогу Едіпа з жерцем починається дія трагедії у старогрецького драматурга.

Яскравим продовжувачем італійського неореалізму в кіно став представник італійської “нової хвилі” кіномитців Бернардо Бертолуччі (нар. 1941 р.) – кінорежисер, драматург, поет. Хоча майбутній майстер кіно був визнаний як поет і навіть одержав премію Віарджо (1962), у 1961 р. він

почав працювати помічником режисера П'єра Паоло Пазоліні, а через три роки вже зняв свій перший фільм «Перед революцією» (1964). Потім за повістю Ф. Достоєвського «Двійник» він поставив фільм «Партнер» (1968). Це була вільна екранізація, яка засвідчила певну єдність автора з героєм.

Нова кінострічка Бертолуччі «Конформіст» (1971) була визнана критиками шедевром світового кіно. Після цього побачила світ кінокартина, яку називали найскандальнішою роботою Бертолуччі, хоча ніхто не заперечував, що враження від неї залишались глибоке і незабутнє. Йдеться про фільм «Останнє танго в Парижі» (1973), в якому розкривається історія інтимних стосунків американця середнього віку Пола, щойно овдовілого, та його випадкової знайомої юної французької Жанні, у якої є наречений – режисер-дебютант. На жаль, не кожному одразу вдається відчувати на інтуїтивному, підсвідомому рівні всю глибину людської трагедії головного героя. Режисерський підтекст допомагає зрозуміти стан людини, яка зневірилась, втратила будь-які надії й ілюзії, загубила довіру до людей і несподівано для самого себе цей літній чоловік відчув можливість істинного, наскрізно пронизливого останнього кохання, що повертає втрачений сенс буття. Саме в цей момент найвищого одкровення душі йому судилося померти. Молода французька, для якої зв'язок з чоловіком, значно старшим за віком, дійсно був випадковою інтрижкою, зраджує його, не витримавши випробування почуттів, не бажаючи поділити тягар взаємної відповідальності в коханні, не вважаючи за необхідне навіть спробувати зрозуміти іншу людину. Досягти такої глибини психологічного проникнення в схованки людських душ, сконцентрувати всі концептуальні міркування про унікальну філігранність людського єства міг тільки геніальний художник-гуманіст. Саме в цьому, на нашу погляд, і полягає та неоднозначність вражень, якими відгукнулись глядачі, критики та професіонали кінематографа.

У подальшому Бертолуччі подарував людству ще кілька визначних робіт. Серед них масштабна кінопанорама «Двадцять століття»

(1976), яка змальовує історію Італії впродовж 75 років ХХ ст., а показ триває 5 годин. Епічна кінострічка «Останній імператор» (1987), яка також має відверто гуманістичний характер, удостоїлась всесвітнього визнання та одержала дев'ять «Оскарів».

У доробку Б. Бертолуччі ще багато незгаданих нами робіт, серед яких і такі, що підтвердили славу Бертолуччі як одного з кращих режисерів сучасного кіно. «Між Марксом і Фрейдом, між Довженком і Вісконті» – так лаконічно визначила кінокритика творчий діапазон Б. Бертолуччі в 70-х роках, коли він здійснив поїздку до СРСР. Дозволимо згадати лише один штрих до творчого портрету талановитого італійця: коли він прибув до Москви, то передусім поїхав на могилу О.Довженка – український класик був для нього «дідом», що вигодував «батьків» його покоління, тобто неореалістів. Себе ж Бертолуччі ладен був вважати лише їхнім «незаконним сином».

Таким чином, неореалізм, батьківщиною якого стала Італія, виник на хвилі Руху Опору і являв собою впродовж післявоєнного десятиліття європейське художнє явище першого плану, що стимулювало розвиток та оновлення гуманістичних ідей, вплинуло на прогресивну культуру, мистецтво та літературу більшості країн Європи, а творчість корифеїв італійського кінематографа активізувало становлення світового кіномистецтва.

4.2. Гуманізм в контексті авторських концепцій:

Б. Кроче, А. Банфі, А. Грамші.

В історії італійської культури кінець ХІХ – перша половина ХХ століття в тій чи іншій мірі просякнуті ідеями гуманізму і ці ідеї все яскравіше виявляються в позиціях конкретних діячів. Це зрозуміло: коли розглядати, наприклад, двадцять роки ХХ століття, позначені в Італії утвердженням фашистської диктатури, то гуманістичне світоставлення сприймається як акт громадянської зрілості італійців.

Продовжуючи спиратися на принцип персоніфікації, який ми намагаємося наскрізно провести у нашому дослідженні, зазначимо, що в період, окреслений нами у цьому розділі, Італія подарувала світові чимало відомих філософів, письменників, митців, політиків, які продовжили розкриття і розробку ренесансних традицій, нових гуманістичних ідей та гуманістичної проблематики.

У цьому підрозділі ми сконцентруємо увагу на специфіці трансформації гуманістичного світоставлення в концепціях Б. Кроче, А. Банфі та А. Грамші. Зазначимо, що складність аналізу їхніх концепцій полягає, по-перше, у відсутності повного обсягу їхніх публікацій (це стосується передусім спадщини Б. Кроче) в українському та російському мовному просторі, а це обумовлювало неможливість послідовної корекції авторських інтерпретацій, зокрема, перекладу термінів і понять. А по-друге, в зазначеному мовному просторі дослідження італійської філософії чи естетики ХХ століття відбувалося вкрай епізодично і сьогодні ми маємо лише окремі напрацювання щодо часткових зрізів спадщини Кроче (В. Асмус, Г. Дубов, О. Єгоров, Л. Левчук, М. Салеева, Л. Топурідзе), хоча спадщина згаданих італійських філософів надзвичайно багата і цінна.

В історію світової науки Бенедетто Кроче (1866-1952) увійшов як один з найвидатніших європейських філософів ХХ ст., і не тільки через суперечки, які він збудив, і не через його полеміку щодо таких модних у ту пору поглядів, як позитивізм, матеріалізм та різні метафізичні системи, а насамперед, через той величезний позитивний внесок, який він зробив у науковій думці завдяки намаганням відстоювати гуманістичну орієнтацію.

У 1883 році через землетрус у Казаміччіолі Кроче втратив батьків і сестру, а сам на все життя залишився інвалідом. Після цього він присвятив весь свій час навчанню і письменству (тільки опубліковані його роботи складають понад сімдесят томів), і принаймні в молодості інтенсивність його занять посилювалася бажанням забути болісні спогади.

Після катастрофи Бенедетто і його брат Альфонсо жили у Римі, в родині Сільво Спавенти, їхнього далекого родича. Саме тоді Кроче бував на лекціях Антоніо Лабріоли, марксиста і частого гостя в будинку Спавенти, за посередництва якого і познайомився з новою для себе дисципліною – економікою. Пояснюючи той факт, що він не прийняв модних тоді позитивістських і емпірицистичних поглядів, Кроче посилався на лекції Лабріоли і твори де Санктіса.

У 1885 році, не завершивши освіту, Кроче повернувся до Неаполя і почав управляти маєтками родини. У той же час він заглибився в муніципальну і політичну історію і написав декілька нарисів, виданих у книзі про Неаполітанське повстання 1799 року. Подальше завдання – опис національного і духовного життя Італії з часів Ренесансу – спонукало Кроче самостійно досліджувати природу історії і пізнання. Саме тоді він вперше прочитав «Нову науку» Джамбаттісти Віко. Кульмінацією цих досліджень стало опубліковане в 1893 році есе «Історія, підведена під загальне поняття мистецтва», у якому він висвітлив взаємини між мистецтвом і історією і показав, що інтуїтивне пізнання одиничного об'єкту є необхідною умовою як естетичного вираження, так і історичного знання.

У 1895 році Ламбріола просив Кроче про допомогу у справі публікації деяких робіт Карла Маркса. Проведені Кроче дослідження спонукали його вступити в полеміку з економістом і соціологом Вільфредо Парето. Внаслідок обміну думками, Кроче висунув принципово нову тезу про те, що економічна діяльність являє собою звершення волі, що діє незалежно від морального вибору. Від цього погляду він не відмовиться до кінця життя. На його думку, економічний акт всезагальний у тому сенсі, що за своїм статусом він не поступається трьом іншим виразникам людської свідомості: естетиці, логіці та етиці.

У 1902 році Кроче і Джованні Джентіле оголосили про початок видання часопису *La Critica: Rivista di letteratura, storia e filosofia* –

часопису, що виступав за антиметафізичний і методологічний підхід до літературної критики, історії та філософії. Його метою був подальший розвиток гуманістичної традиції в науці і людській духовності. Так, О. Топурідзе звертає нашу увагу: «З цим журналом Кроче пов'язує початок нової ери в своєму житті, бо робота в ньому означала поєднання обов'язків вченого і громадянина. Впродовж всього свого тривалого життя Кроче боровся за утвердження гуманістичних ідеалів. Для нього був неприйнятний будь-який прояв антигуманізму і знецінення людської особистості як у філософії, так і в мистецтві» [151, 6].

У тому ж році Кроче опублікував свою першу велику культурологічну роботу – «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика». Тут він доводив автономність мистецтва, відмінного, наприклад, від історії, філософії чи емпіричних наук. За цією книгою вийшли три додаткових томи з логіки, економіки й етики. Метою цього чотирикнижжя було дати вичерпний огляд типів діяльності людського духу. Після публікації книг про Віко і Гегеля видатні філософські заслуги Кроче одержали суспільне визнання, і в 1910 році йому було пожалуване довічне сенаторство.

У 1920 році Джованні Джолітті, прем'єр-міністр Італії, попросив Кроче зайняти місце міністра освіти. Кроче пробув на цій посаді усього рік, після чого Муссоліні замінив його Джентіле. В наступні двадцять років фашизму книги Кроче були вилучені з навчальних програм, а їхнє місце зайняли роботи Джентіле, який був другом Кроче майже з дитинства.

Варто зазначити, що вплив Джентіле, і як політика, і як науковця на італійську культуру першої половини ХХ ст. був величезний і з його думкою рахувалися в різних структурах влади. В університетах його слово часто було вирішальним та за межами Італії його теорія актуалізму не залишила помітного сліду, хоча його філософський талант і авторитет був незаперечним. Він вважався віртуозом «думки, що розмірковує в голос», і тим справляв на мислення інших майже гіпнотичний вплив. Проте по

смерті автора теорії актуалізму цей ефект зник, а подальша філософська наука втратила до нього інтерес.

Джентіле з його філософською системою актуалізму неодноразово виступав як ідейний супротивник Кроче. Проте в сфері естетики погляди Кроче і Джентіле багато в чому дотичні. Досить порівняти ставлення обох до питання про матеріальність мистецтва. Згідно з Джентіле, для якого єдиною реальністю є «актуальна мисляча думка» суб'єкта, з якої виводиться природа, матерія й об'єктивна ідея, мистецтво цілковито зводиться до внутрішнього досвіду. Фізична матеріальність твору мистецтва, як і у Кроче, не має, на його думку, жодного значення і твір існує лише в душі художника або у внутрішньому досвіді того, хто його споживає.

Об'єктивну, з нашої точки зору, порівняльну паралель у філософських поглядах Б. Кроче та Дж. Джентіле на естетичну роль споживача мистецтва, у тому числі й виконавця, відзначає Н. Корихалова, коли розглядає концепцію невіддільності інтуїції й вираження: «Позиція Кроче в цьому питанні, – стверджує дослідниця, – збігається з тим тлумаченням, яке дає процесові сприйняття мистецтва інший італійський філософ – Дж. Джентіле. На думку останнього в процесі сприйняття відбувається «переклад» твору, його «перестворення», підсумком чого є щораз нова переробка» [83, 57].

У 1923 р. формується кабінет Муссоліні, відносно якого Кроче ще має ілюзії, це «реванш попряного патріотизму, галаслива поява нового, покоління, яке перемогло у війні». «Як інтелектуал і моральна людина я – родом з ліберальної традиції Рисорджименто», – характеризує свою позицію Кроче.

Опублікований Джентіле 21 квітня 1925 р. «Маніфест інтелектуалів-фашистів» викликав фурор і не тільки в середовищі філософів. Джентіле провів аналогію між фашизмом і молодого Італією Мадзіні епохи Рисорджименто. Лібералізм Кроче він називає агностичним, свободою

зречення – така система знайома лише з зовнішніми проявами свободи. Нову ідею держави може дати лише меншість, фашистська організація молодих – рішучих, озброєних чорносорочечників. Прихід до влади лише початок конструктивного процесу. Нова етична держава це «суворе розуміння життя, релігійна серйозність; невіддільність теорії від практики, слів від справи. Воно не живописує кольорові ідеали, десь знайдені над світом».

У відповідь на «Маніфест інтелектуалів-фашистів» Кроче пише на прохання Джованні Амендоли «Маніфест інтелектуалів-антифашистів». З сотнями підписів він був опублікований в «Mondo» і інших газетах. На з'їзді ліберальної партії 28 червня 1925 р. Кроче закінчив промову словами: «Досить тішитися фантазіями про можливу перемогу, необхідно всіма способами тримати свій курс, щоб бути в опозиції до влади».

1 листопада 1926 р. фашисти вчинили розгром в неаполітанському будинку філософа Palazzo Filomarino. Міжнародна преса відреагувала миттєво в захист Кроче, проте його ім'я було викреслено зі всіх академічних списків, «Короткий виклад естетики» потрапив в список заборонених книг, а сам автор – під поліцейський нагляд.

Спроба розібратися у суті цього складного періоду в житті Б.Кроче була зроблена у монографії Л. Левчук «Мистецтво в боротьбі ідеологій», в якій, зокрема, підкреслюється значення публікації у 1925 р. Дж. Джентіле вищезгаданого маніфесту на підтримку фашистської диктатури Муссоліні. Аналізуючи позицію Б. Кроче, Л. Левчук пише: «Кроче формально осудив фашистську диктатуру, ставши автором контрманіфесту. Але фактично до прогресивної громадськості Італії він не пристав. Його своєрідним девізом стали слова: «Змішувати політику і літературу, політику і науку – це помилка». Критикуючи фашизм, Кроче водночас критикував і марксизм. Така позиція філософа, по суті, влаштовувала Муссоліні» [94, 43].

Проте подібна позиція відбивалася на силі і глибині гуманістичних спрямувань філософа. У період зіткнення традиційного італійського

гуманізму з антигуманізмом (Муссоліні, Джентіле або Марінетті) Кроче виявився прихильником концепції «атлантизму» (очікування).

З цього приводу О. Оніщенко зауважує: «Життєва позиція Б. Кроче базувалася на принципі – «бути над політикою та ідеологією», принципі, що згодом став підґрунтям його концепції «атлантизму» – очікування. Теоретичні міркування італійського філософа, насамперед ідея «атлантизму», містять у собі могутній евристичний потенціал» [121, 119].

Хоча Кроче залишався на свободі, йому не давали спокою. Його праці з історії, завершені в цей період, свідчать, якого великого значення він надавав «свободі» як орієнтовному поняттю історичної оповіді і самої історії людства. У 1944 році, в Салерно, Кроче став міністром без портфеля нового демократичного уряду, до того ж з 1944 по 1947 рік він залишався президентом ліберальної партії.

У 1943 році замість *La Critica* починає видаватись «*Quaderni della Critica*» зі сторінок якого голос Кроче робив величезний вплив на італійську культуру. «*Quaderni*» стали ареною суперництва різноманітних точок зору поборників за владу, що брали початок в культурній спадщині руху опору. Молоді, критично настроєні інтелектуали вважали гуманістичний лібералізм Кроче надто елітарним, традиційним і консервативним, щоб він міг стати на чолі «нової італійської культури».

Філософська система Кроче випередила на півстоліття загальний напрямок розвитку італійської думки – філософії, естетики, філософії історії, літературної і мистецтвознавчої критики та інших суспільних наук. Вся італійська культура ХХ століття, і та, яка йшла його шляхом, і та, яка протиставлялася йому, відштовхувалася від концепцій Кроче. З цього приводу А. Грамші казав: «Його величезна популярність і вплив, які розповсюдилися далеко за межі академічних кіл, пояснюються моральним обліком його особистості, досконалістю його літературного стилю і, що головне, близькістю його філософії до філософії життя, значно ближчої, ніж це характерно для будь-якої іншої філософії» [50, 179].

Критики виділяють різноманітні стадії в еволюції мистецтвознавчої концепції Кроче. Так, Салінарі пише: «В цілому, теоретична і практична діяльність Кроче – дуже складне і суперечливе явище, яке поєднує в собі прогресивні і реакційні аспекти. Тому об'єктивна оцінка крочеанської думки повинна враховувати обидві сторони медалі... Вказані аспекти завжди наявні в думці Кроче, проте до 1920 року переважають прогресивні, а з 1920 року регресивні аспекти» [207, 605-606].

Вликого значення мають погляди Б. Кроче на суть естетичного і його інтерпретація проблеми вираження. Рання теорія Кроче описувала мистецтво як пізнавальне інтуїтивне вираження конкретного почуття. Цікаво, що поняття «вираження» з'являється ще у першому виданні його книги «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика» (1902), яка одержала всесвітнє визнання. Кроче розрізняв інтуїцію як форму від змісту вираження. Поняття «вираження», вважає Кроче, «охоплює різні виявлення людини і кожному дано випробувати в собі самому те світло, яке йому вдається, сформулювати для себе самого свої враження і свої відчуття. Тоді відчуття і враження силою слова переходять з темної сфери психіки в ясність споглядального духу» [87, 19]. За словами української дослідниці М. Салєєвої, погляди Б. Кроче на суть естетичного і його інтерпретація проблеми вираження – «це ноу-хау» італійського митця має не проминути значущість» [141, 102].

Пізніше, попрацювавши літературним критиком і врахувавши погляди інших, Кроче доповнив свою концепцію мистецтва ще однією характерною ознакою – ліризмом. Згідно з Кроче, ліризм закладений у «житті, русі, емоції, вогні, почутті художника... Коли має місце емоція і почуття, багато чого прощається; якщо ж їх немає, ніщо не здатне втілити їхню відсутність» [193, 80]. «Саме завдяки введенню Кроче поняття ліричної інтуїції, – зауважує М. Салєєва, – поглиблюється і поняття «вираження», особливо у сфері мистецтва, набуваючи потроху маркіруючого відтінку, який додає новий понятійний сенс – «виразність»,

як позитивний сенс вираженню, що відбувається» [141, 103]. За словами Кроче: «Невираженому можна приписати існування, але не можна його зробити ствердним, бо єдиним свідченням ствердного може стати втілений і виражений образ» [193, 211]. Зв'язок інтуїції «в єдиному акті з формою його вираження» [193, 211] і виливається у виразність. М. Салєєва наголошує, що: «Б. Кроче поглибив проблематику гегелівського співвідношення змісту і форми, поглибив саме за рахунок глибокого осмисленого розуміння емоційно-інтуїтивного субстрата творчого процесу. Саме в цьому позначився його колосальний досвід видатного художнього критика» [141, 103].

Згодом в есе «Тотальність художнього вираження» (1918), Кроче поглиблював та уточнював концепцію мистецтва й описував іншу його важливу якість, а саме – естетичну всезагальність. Хоча до 1918 року Кроче не розробляв категорію «естетична всезагальність», в його «Посібнику з естетики» (1913) знаходимо дещо близьке до неї: суть інтуїціонального процесу. Ці категорії можна ототожнити, оскільки мистецтво являє собою естетичний синтез почуття, образу та інтуїції. Кроче ввів це нове поняття у свою концепцію мистецтва як через те, що до цього його схилив досвід інтерпретації творів таких космічних, за його висловом, авторів, як Данте, Аріосто, Шекспір, Корнель і Гете, так і завдяки зауваженням опонентів, які висловлювали жаль з приводу відсутності поняття «всезагальність» у наведеному Кроче переліку визначальних характеристик мистецтва. Визнати естетичну всезагальність означало ввести в ужиток поняття «співпереживання» і припустити, що конкретне вираження знаходить відгук у серці кожної людини. Деякі критики відзначали, що додання категорії всезагальності зблизило крочевську концепцію естетичного вираження з іншими формами вираження людського духу – наприклад, з логічними й етичними. І хоча зміст його книг свідчить, що він послідовно підтверджував автономність і самобутність мистецтва, у його пізніх роботах можна розрізнити

всезростаюче розуміння взаємопов'язаності чотирьох основних виражень свідомості поряд із допущенням того, що раціонально-етичне надає матеріал, який за допомогою творчої уяви трансформується в естетичну інтуїцію.

Мистецтво згідно, з Кроче, байдуже до інтелектуального знання, а художність не залежить від ідеї твору, тобто це є «інтуїтивне пізнання». В мистецтві будь-який елемент (філософські сентенції, діалог про роман та ін.) є складовою частиною загальної інтуїції, яку не можна замінити перцепцією, що пізнає факти або події. В мистецтві реальне і ірреальне тісно переплетені; бо «будь-яка естетична інтуїція експресивна». «Інтуїція активна настільки, наскільки вона виражена, – стверджує Кроче. – Те, що характеризує інтуїцію – це настрої як стан душі... Порив, вкладений в образ, – ось що таке мистецтво. Характеристика мистецтва – універсальність і космічність. Художнє відчуття – не щось особисте, а «універсум, побачений *sab specie intuitionis*» (з погляду інтуїції)» [85, 22].

Взагалі естетична концепція Б. Кроче, як відзначає Л. Левчук в своїй роботі «Західноєвропейська естетика ХХ століття», має цінність і як теоретичне явище, і як наслідок багаторічного спілкування філософа з художньою інтелігенцією Італії та інших країн Європи, і як спроба охопити суперечливі процеси розвитку європейського мистецтва в умовах утвердження ідеології фашизму. Вона справила значний вплив на естетичні пошуки європейських теоретиків другої половини ХХ століття. Л. Левчук пудкреслює, що вагомість теорії Кроче визнана багатьма філософами й мистецтвознавцями: Г. Рідом, Л. Вентурі, Г. Арістарко, Дж. Спінгаром та ін. [93, 46].

Заслуговує на увагу ще один аспект естетичної концепції Кроче: вона мала переважно гносеологічний характер. Згідно з цією концепцією процес пізнання може відбуватися двома шляхами: інтуїтивним і логічним. Інтуїтивний процес пізнання здійснюється за допомогою креативної фантазії й може сприймати індивідуальні, окремі речі, а результатом його

буде образ. Логічне пізнання охоплює вже не окремі речі, а зв'язки між ними, і його результатом виступає поняття. Особливу увагу Кроче приділяє інтуїтивному пізнанню, стверджуючи, що воно відіграє значну роль у «повсякденному житті», оскільки до нього «звертаються безперервно», навіть політик, вчений, критик віддає перевагу інтуїції перед розумом.

В той же час Кроче відстоює думку, що попри вагому роль інтуїції в повсякденному житті, їй потрібен господар. Таким господарем є інтелект. «Інтуїція незряча, інтелект надає їй зору», – підкреслює філософ. Ця теза, на наш погляд, є своєрідним вступом до його теорії інтуїції. Справді, важко уявити й осмислити інтуїцію поза інтелектом. Але коментуючи цей постулат Л. Левчук зазначає: «Здавалося б, розкриття взаємозв'язку інтуїції та інтелекту за провідної ролі останнього дасть змогу філософу науково осмислити інтуїцію як одну із форм пізнання. Однак цього, на жаль, не сталося» [93, 48]. Кроче несподівано швидко відмовляється від щойно висловленої думки й висуває фактично протилежну тезу: «...Інтуїтивне пізнання не потребує хазяїна, не має необхідності на будь-кого спиратися, не повинне позичати чужі очі, бо має свої власні, яким властива надзвичайна сила проникнення» [87, 12].

Показово, що розвиваючи далі свої ідеї, філософ визнає, що існують «інтуїції, пройняті поняттям». Він певен, що, потрапивши під вплив інтуїції, будь-яке поняття втрачає свою самостійність, перестає бути тим, чим було, перетворюється на придатак інтуїції, на її елемент. Водночас Кроче визнає й іншу залежність, коли поняття підпорядковує собі інтуїцію. Таким чином впливає думка, що існує дві форми людської діяльності: наукова й художня. Вони мають бути пов'язані з двома формами процесу пізнання. Якщо в процесі пізнання провідна роль належить інтуїції, то має місце художня творчість, якщо поняттю – наукова. Отже, художнє пізнання цілком інтуїтивне.

В контексті нашого дослідження важливо додати, що в працях Л. Левчук докладно висвітлений і такий важливий аспект наукових міркувань Б. Кроче, як встановлення співвідношення між інтуїцією та духом. Інтуїція, на думку Кроче, породжується «духом» і існує як форма духовної активності. Кроче вважає, що дух, тісно пов'язаний з інтуїцією, діє інтуїтивно у трьох сферах: творчості, формуванні, виразі. Причому вираженню надається надзвичайно широкий зміст. Це не тільки словесний вираз, а й вираз «за допомогою лінії, кольору, звука». Цікаво відзначити, що згідно з Кроче, розкриття здібностей людини теж пов'язане з виразом. Навряд чи важливо, розмірковує філософ, у якій саме сфері людської діяльності розкривається вираз. Важливе інше: при цьому завжди присутня інтуїція. Вираз є невід'ємною її частиною, а будь-яка спроба знайти відмінність між інтуїцією та виразом – ілюзія. Намагання роз'єднати їх призведе до зникнення обох складових, які правомірно розглядати лише в їхній цілковитій тотожності і єдності.

Проте крочеанське філософське осмислення інтуїції надзвичайно цікаво викладене щодо висвітлення певних проблем мистецтва: оскільки однією зі сфер інтуїтивної діяльності духу є творчість, Кроче, пов'язавши творчість з інтуїцією, будує «концепцію елітаризму». При цьому він повністю ізолює мистецтво від усіх інших сфер суспільного життя: політики, моралі, ідеології тощо. Воно постає у нього як «чистий акт духу». Мистецтво як інтуїтивну діяльність, говорить Кроче, відрізняє від інших форм людської діяльності тільки кількісна міра виразу. Іншої відмінності мистецтва від «немистецтва», тобто від нехудожньої діяльності, для Кроче не існує. Він вважає, що запропонована ним кількісна відмінність художньої форми діяльності від інших форм, а також відмінність між митцем та іншими людьми криється лише в кількісних показниках обдарованості. Цей «кількісний» показник обдарованості – надзвичайно важлива ідея Кроче.

Торкаючись іншої важливої проблеми – художньої геніальності, Кроче продовжує розвивати теорію «кількісної» відмінності: «...Тільки кількісну різницю можемо ми визнати... суттєвим моментом змісту слова «геній», або «художній геній», на відміну від «негенія», від «звичайної людини» [87, 24]. Погляди сучасних філософів критикують цю «механічну» оцінку творчої обдарованості митця. Так, Л. Левчук висловлює заперечення правомірності такого підходу: «Важко собі уявити більш спрощений, механічний підхід, ніж той, що застосовує Кроче при розв'язанні цієї проблеми. Як просто було б вирішити питання про геніальність, коли б лише міра розуму, таланту та емоцій відрізняла геніальних людей від вульгарних спроб своїх колег вагою мозку або рисами зовнішності геніальних людей пояснити найскладніші особливості їхнього таланту» [93, 50]. І продовжує: «Така залежність між обдарованістю, талантом і геніальністю, безперечно, існує і може розглядатися, за термінологією Кроче, як кількісна відмінність. До речі, слід зауважити, що саме така характеристика обдарованості найбільш поширена. Але, враховуючи кількісний фактор при визначенні художньої обдарованості, не варто забувати про складну залежність, що існує між різними сторонами творчості, зокрема між кількісним і якісним факторами» [93, 50].

Однак, на нашу думку, не все в кількісній теорії творчості Кроче викликає заперечення. Не можна не погоджуватись з філософом тоді, коли він акцентує увагу на свідомому характері творчості: «Інтуїтивна, або артистична, геніальність, як і будь-яка інша форма творчої активності, завжди свідома, інакше вона знаменувала б собою незрячий механізм» [87, 18]. Така точка зору вигідно відрізняє концепцію Кроче від спроб сучасних західних теоретиків розглядати творчу обдарованість як прояв ненормальності чи неврозу художника. Проте й ці положення вчення Кроче працюють передусім на ідею елітаризму: адже ті, хто сприймає художні твори, на його думку, в більшості своїй позбавлені здатності до

глибокого, свідомого аналізу, оцінки й керуються миттєвими враженнями, настроями, емоціями.

Слід додати, що згадані нами розбіжності в міркуваннях Б. Кроче та сучасних філософів свідчать насамперед про виняткову складність глибин людської творчої сутності і заслуга Кроче полягає в сміливих пошуках відповіді на питання про її розвиток і реалізацію.

Ще одна важлива робота Кроче – «Поезія і література: введення в їх критику й історію» (1936), узагальнила і прояснила підхід філософа до художніх жанрів з погляду літературної критики. Тут прозаїчні жанри охарактеризовані як міметичне мистецтво, що не досягає висот ліричного і космічного вираження. Дуже докладно, із залученням ранніх критичних статей автора, «Поезія і література» висвітлює розбіжності між справжнім поетичним вираженням і різноманітними формами не-мистецтва, а також їхній взаємозв'язок. Позиція Кроче була ясна: існує «гарна література», але часом у справжній поезії повинне бути місце і непоетичному віршу.

Для Кроче не існує літературних жанрів: мистецтво єдине в своїх проявах, придумані на догоду інтелекту класифікації (лірика, епос, драма, комедія) чужі мистецтву як такому. Отже, вторгнення логічного в область естетичного веде до помилки – інтелектуалізації мистецтва. „Просто фізичної краси, – на думку Кроче, – також не існує, бо прекрасне, за його визначенням, завжди виключно духовне. Те, що ми називаємо в природі «красивим», тільки матеріал, який можливо, знайде форму прекрасного, пройшовши через горнило творчого натхнення. Не слід, підкреслює Кроче, плутати експресію в мистецтві з його зовнішніми проявами» [87,86]. Художня техніка належить до зовнішнього плану, артистична експресія як така – завжди інтуїція. Технічне в мистецтві належить до практичної активності, пов'язаної з узагальненням. В творчості персональне зникає: «Поет – це його поезія, і тільки». Данте і Шекспір – це їхні нетлінні творіння, їх мовою говорить сам Дух.

Нетрадиційним, на наш погляд, є і той факт, що Кроче ототожнює лінгвістику і естетику [87, 148], наголошуючи, що мова суттєвим чином експресивна. Значить, мова – естетичне творіння. Логічна форма мови, її граматична структура - результати втручання інтелекту в її органічне життя.

Етика, згідно з Кроче, – це прагнення до універсального, яким в решті решт є саме життя. Універсальне (сам Дух) – Реальність, взята в єдності думки і волі. Життя в своїй основі – є свобода, вічне творіння, прогрес. «Моральна людина в прагненні подолати себе як часткове, перетворюється на Дух, який є Реальність, Життя і Свобода» [87, 69].

Варто вказати і на величезну роль і заслугу Кроче-мораліста: він вчить жити і конструює принципи поведінки, що не мають відношення ні до одного релігійного віросповідання, більш того, вчить по можливості «жити без релігії».

Про широке визнання філософських поглядів Б. Кроче свідчить і той факт, що в 2002 р. 50-річчя від дня його смерті відзначалося в Італії численними науковими симпозиумами, конференціями та виставками, а всі поважні органи друку відгукнулися на цей ювілей статтями поважних авторів. Так, газета «Аввеніре» надрукувала коментар Вітторіо Поссенті, під заголовком «Кроче, переполовинена релігія», де спочатку дається цитата з Б. Кроче: «Ніяке суспільство не змогло б існувати без релігійності, тобто без поезії, без героїзму, без свідомості універсальності, без гармонії, без відчуття аристократичного». Вислів, характерний для великого спадкоємця італійської гуманістичної традиції, який був релігійною людиною *sui generis*. Кроче сповідав так звану «релігію свободи» – релігію без Трансцендентного Бога, яка прагне зберегти Божественне у формі іманентності. Кроче припускав, що «трансцендентній концепції життя, можливо, судилося зникнути – її замінить концепція іманентна»; тому він вважав за краще жити без Церкви. Але в різні періоди ХХ ст. можна було переконатися, що «релігія свободи» перетворювалася

на «свободу від релігії», від будь-якої релігії – як на Заході, так і на Сході, хоча і по-різному. Концепція «іманентного Божественного» розкололася в зіткненні з атеїзмом. Віра в своєрідну божественність людини так і не отямилася після удару, одержаного від атеїзму. Правда, в 1941 році Б. Кроче написав своє відоме «сповідання віри» – «Чому ми не можемо називати себе християнами», – але, відрізняючи емпіризм і позитивізм, сам він зупинявся на абсолютному історизмі, що відкидає саму ідею трансцендентної релігії.

Висвітлюючи міжнародний вплив мистецтвознавчих праць філософа, О. Оніщенко підкреслює: «популяризації теорії інтуїтивізму в країнах Західної Європи значною мірою сприяли саме теоретичні розробки Б. Кроче. ...Беручи за основу бергсоніанську ідею “естетичної інтуїції» та «сприймальних здібностей духу», що зумовлюють здатність митців бачити значно глибше, ніж це роблять звичайні люди, Б. Кроче сформував свою систему «філософії духу», в межах якої розробив власну модель феномену мистецтва» [121, 119].

Бенедето Кроче і сьогодні залишається вчителем гуманізму, вплив його ідей – надзвичайний: він поклав початок руху за моральне та духовне перетворення Італії. Всі новаторські течії в італійському мистецтві і літературі більшою чи меншою мірою спиралися на його естетику; метод Кроче виховав ціле покоління італійських критиків, позаяк він – один з видатних стилістів в італійській літературі. За межами Італії він як філософ справив особливо сильний вплив на німецьку ідеалістичну думку (К. Фосселер, Л. Шпітцер та ін.).

Молодшим сучасником Б. Кроче був Антоніо Банфі (1886-1957), теоретична позиція якого певним чином корегувалася ідеями його видатного колеги. А. Банфі як філософ та талановитий мислитель, здійснив серйозні дослідження з теорії пізнання, логіки, історії філософії, гуманістики, етики, педагогіки, держави і права. Від його допитливого інтелектуального погляду не сховалося жодне більш-менш помітне явище

світової культури. Принципово важливі процеси культуротворення ставали об'єктом його роздумів і, зрештою, після відповідного критичного опрацювання активно включалися в теоретичний ужиток.

Слід зазначити, що естетична та гуманістична концепція А. Банфі недостатньо представлена українським науковцям. Переклад і видання окремих статей не охоплюють усієї спадщини італійського естетика, точка зору якого є визначальною для тих фахівців, які ототожнюють естетику з філософією мистецтва. Оскільки такий підхід поділяється далеко не всіма теоретиками, поглиблений аналіз ідей Банфі може внести в з'ясування зазначеної проблеми нові аргументи, чіткіше виявити всі існуючі «за» і «проти».

Над розробкою філософської естетики А. Банфі працював з 1937 по 1947 рік, коли на основі критичного аналізу філософських концепцій минулого і сучасності він починає виробляти власну філософсько-естетичну методологію. У цей період Банфі публікує твори про філософсько-естетичні погляди Канта, Гете, Гегеля й інших видатних мислителів, а також пише низку важливих для його творчості нарисів, таких, як «Проблеми філософської естетики», «Мотиви сучасної естетики», «Естетичний досвід і життя мистецтва», «Нотатки з естетики», «Трансцендентальний принцип автономії мистецтва», «Щодо музичної естетики», «Проблеми і фундаментальні принципи філософської естетики» та інші. Ці роботи, мають винятково важливе значення для реконструкції творчої еволюції Банфі. За його словами: «У цих нарисах розвивається схема філософської естетики; схема проста, але така, що освітлює, організує, розкриває себе в безкінечних дослідженнях, надає мисленню діалектичну структуру мистецтва, у якій роз'яснюються і концентруються актуальні проблеми художнього світу» [188, 3].

Як доскіпливий аналітик Банфі виявляє все найцінніше в тій або іншій філософсько-естетичній системі – будь то система Канта, Гете, Гегеля чи іншого мислителя. Своє завдання він вбачав у тому, щоб виявити

у творчості геніальних мислителів і художників зміст епохи, основні лінії духовного, культурного розвитку того або іншого суспільства, а то й усього людства. Так, розкриваючи внутрішню суперечливість кантівської «Критики здатності судження», Банфі простежує її генезис і встановлює її історичну роль та значення. «Збіг між гармонічно-доцільною структурою всесвіту та її естетичною значимістю, що бере початок у філософії Гребля і відноситься до всього неоплатонівського плину епохи Ренесансу, відроджується наприкінці XVII ст. у Шефтсбері, знаходить своє теоретичне обґрунтування в системі Лейбніца і містичне висвітлення в інтуїції Хемстерхуса, для того, щоб із кантовою критикою постати в новому вигляді в романтичній думці» [189, 219]. Торкаючись історичного значення кантівського вчення, Банфі зазначає: «Але те, що дотепер зберігає своє значення в кантівській естетиці – крім декількох геніальних і надзвичайно проникливих спостережень, – те, заради чого все ще звертається до неї сучасна думка, – полягає в чіткому визначенні проблеми філософської естетики, в зусиллі, спрямованому на з'ясування принципу самостійності естетичної сфери, в усвідомленні складного феноменологічного зв'язку останньої з духовним життям, особливо з конкретною і різноманітною реальністю мистецтва» [189, 229].

Досліджуючи зміст вчень Гегеля і Гете, Банфі зазначає, що гегелівська концепція має у своїй основі мотив революції духу, що відмітає будь-які претензії на абсолютну важливість позицій, установок, окремих цінностей теперішнього, обмежень, культурних проєкцій. Вона схиляється (і в цьому полягає її класичний універсалізм) до визнання ідеального царства без історичної своєрідності смаків, почуттів, суджень, де кожний стан дійсності набуває показового змісту і звільняється від окремої історичної перспективи. А проблематика гегелівського духу лежить у взаємодії порядку ідеальних змістів і реальності. Тут знаходиться і початок безупинного прагнення до внутрішнього подолання формальної досконалості його класицизму через глибокий реалізм, як усвідомлення

необхідності завзятої праці мистецтва, що творить і будує, що є більш високою й універсальною формою цих взаємовідносин. Те, що Гете розуміє під культурою, є саме це усвідомлення ідеальної значимості реального, зосередженого навколо мистецтва, значимості як безпосередності буття, відкритою і інтуїтивною стихійністю, у широкому сенсі – природою. З цього випливають деякі особливості гетевської культури і насамперед – її універсальність (Weltkultur), що піднімається над почуттями і прагненнями, над історичною обумовленістю того або іншого розвитку.

Аналіз філософсько-естетичних поглядів Гете приводить Банфі до висновку про те, що «гетевське усвідомлення культури є крайня межа процесу, що йде від Реформації, через Відродження, досягає Просвітництва і, втілюючи в життя його прагматичні можливості, проектує його універсальність в плані байдужості, відчуженості від світу, де будь-яка реальність живе інтенсивним життям, але у відриві від своєї історичної долі. Немає сумніву в тому, що в другій половині XIX ст. реалізм посилюється і звільняється від гетевських чар, поступово роблячи ухил вбік практичної інтенціональності» [189, 229]. Але вірним є також і те, вважає Банфі, що «гетевський мотив безсторонньої ідеалізації реального змісту, вільної і стихійної життєвості всупереч будь-якій оцінці створює фундаментальний художній критерій, панує над смаком і художньою творчістю, стоїть у підмурку нової філософії культури, від Дільтея до Зіммеля, і прагне, очищуючись, розчинитися в крайньому релятивізмі, багатому чуттєвістю і тонкою аналітичністю...» [189, 229].

Якщо для Гете, зауважує Банфі, людська культура має свою основу в свідомості зразкової значимості кожного аспекту живого всупереч властивості практичних оцінок деформувати його, а культурна дійсність створена з форм, відповідно до яких ця значимість одержує своє конкретне здійснення, то мистецтво є серед цих форм найбільш універсальною і радикально діючою. Воно перебуває в центрі культури як гарантія проти

філістерства. Таким чином, феноменологія художньої рефлексії відбиває у Гете феноменологію усвідомлення свободи, тобто цінність людини.

Характерно, що коли криза сучасної культури з особливою силою підкреслює боротьбу різноманітних філософських шкіл і напрямків. Банфі пильно і скрупульозно вивчає західні філософсько-естетичні та культурологічні концепції, щоб чере аналіз їхніх гносеологічних і соціальних коренів пробитися до реальних проблем, якими дихає і пульсує життя сучасного, пронизаного непримиренними протиріччями і соціальними катаклізмами світу.

Заслуговує на увагу конструктивність його дослідницької позиції: критикуючи різноманітні напрямки сучасної йому західної естетики і мистецтва – біологічно-натуралістичний, психологічний, феноменологічний та інші, – Банфі вказує, що сутність мистецтва повинна бути знайдена в глибинах буття і фундаментальних відносин життя. Дотепер у цій сфері панували два основні естетичні мотиви: романтизм і класицизм. «Усе інтерпретується у відповідності з двома принципами: романтизмом і класицизмом, діонісійським й аполлонівським» [188, 25]. Дійсно, в сучасній західній естетиці мистецтво інтерпретується або романтично – як вираження вільної суб'єктивності (Лютцелер, Карліні, Бозанкет), як абсолютне Ніщо, як принцип вільної уяви (Сартр), або класично – як одкровення вічного ідеального порядку – абсолютний Розум, що управляє світом (Марітен), або як переплетіння цих двох мотивів – романтичного і класичного. Проте, як справедливо відзначає Банфі, сучасна метафізика мистецтва «лишає відкритою теоретичну проблему інтегрального бачення» [188, 69] і, як наслідок, залишається «вільний простір для філософської естетики» [188, 71].

Таким чином, приступаючи до побудови філософії мистецтва, Банфі насамперед визначає, що якраз систематичне філософське мислення є вільною від абстрактного схематизму раціональною інтеграцією будь-якого знання. Філософська естетика повинна виходити передусім з

передумови загальності естетичного досвіду в безкінечному розмаїтті його аспектів, планів, відносин і цінностей, отже, виходити з реального життя людей, з життя суспільства. Три критерії – емпіричний, діалектичний і систематичний – приводять філософське мислення до визначення естетичного закону. «Естетичність (esteticita), – пише Банфі, – є принцип уніфікації і розвитку досвіду» [188, 71], принцип його аналізу і реконструкції. Ідея естетичності дозволяє розглядати мистецтво як різноманітний досвід, як проблематичну структуру, самостійна цінність якої визначається естетичним ідеалом або ідеєю естетичності, що відбиває світогляд людини або людський світ.

Оскільки мистецтво є конкретною культурною об'єктивністю естетичного досвіду, то для філософської естетики, підкреслює Банфі, важливо мати методичний критерій, щоб осягати закони розвитку художньої реальності. Проте естетична сфера знаходить свою єдність не стільки в однозначному й абсолютному бутті, скільки в проблемах, що стосуються різноманітних аспектів реальності і виражаються в цінностях і ідеалах. Ці проблеми є аспектами духовної долі людини, яка завдяки своїй діяльності змінює себе і світ і створює за допомогою мистецтва свою власну реальність, тобто утверджується в ній.

Література і мистецтво наочно демонструють свою творчу міць і велич тоді, коли вторгаються в усі сфери реального життя і людської свідомості. Вони вводять в ці сфери новий досвід, нові мотиви, здійснюють переоцінку цінностей і водночас ставлять перед собою нові проблеми, опановують новий зміст, реалізують нові форми. Естетично трансформований досвід стає ідеальним орієнтиром у зрозумінні світу і людини. Література і мистецтво розкривають життя і спрямовують його розуміння в конкретно-історичній значимості й обумовленості. Не випадково в умовах глибокої кризи гуманізму в сучасній культурі так гостро висувається вимога естетичної реконструкції, оскільки «етична

проблема в її тотальності є проблема економічна, юридична, виховна і моральна» [188, 72].

Завершивши розробку основних положень філософії мистецтва, Банфі з 1947 по 1957 роки проводить серйозні дослідження з конкретних проблем філософії мистецтва.

Існуюче впродовж століть ідеалістичне і метафізичне протиставлення видів мистецтва «чистих» і «нечистих», «високих» і «нижчих» або «низьких» можна було дезавуувати лише на основі нового підходу до усіх видів мистецтва, розглядаючи їх у єдиній системі, де кожний вид виконує певну соціальну функцію, вирішує специфічні художні завдання, реалізує певний соціально-етично-естетичний і гуманістичний зміст. Ідеалістичній естетиці Банфі протиставляє внутрішнє багатство і розмаїтість змісту твору мистецтва, що являє собою суцільний, органічний, довершений художній світ, який є відбитком і вираженням об'єктивного реального світу. Завдяки цьому традиційні відносини між твором мистецтва і цінністю змінюються: не цінність є підмурком складного й первісного генезису твору мистецтва, а твір мистецтва – споконвічним началом і генезисом усіх естетичних цінностей. Навіть категорія прекрасного, на якій ґрунтувалися протягом тисячоліть всі ідеалістичні і метафізичні філософсько-естетичні побудови, кваліфікується лише як один із різновидів естетичного змісту. Та й самі естетичні цінності знаходять справжній соціальний і моральний зміст, стаючи в один ряд з почуттєвими, технічними, формальними, інтелектуальними і соціальними цінностями, що складають багатющу гаму твору мистецтва.

Розбіжності мистецтв і жанрів Банфі відносить до сфери рефлексії, що являє собою момент критичної свідомості, пов'язаний зі структурним аналізом, риторикою і смаком як творчою діяльністю. У цьому зв'язку він вказує на хибність недооцінки канонів як системи керівних розпоряджень, що визначають загальний смак і якість продукції художника. Народжуючись з конкретного художнього досвіду, заснованого на певному

звичаї і певній соціальній структурі, вони розвиваються в напрямку самовідновлення, створюючи тривкий організм, що обумовлює творчу діяльність і, часто надовго переживаючи соціальну структуру, яка його породила, дає початок академічному консерватизму.

Банфі відзначає, що між мистецтвом і прекрасним, тобто естетичною цінністю, існує безсумнівний зв'язок, обумовлений історичним процесом. Їхнє зближення є продуктом певного стану цивілізації і культури, що реалізувався в старогрецькому мистецтві, де людське життя піддавалося процесу ідеалізації, відбилося в ній і в ній же знайшло своє натхнення. Про це свідчить монументальність афінського Акрополя і взагалі грецьких храмів і палаців, проекти планування міст, де скасовується міфічно-емблематична символіка традиційної конструкції і її законів, на зміну якій приходить геометрична гармонія. Підтверджують це і скульптурні втілення богів і героїв як прояв вищої гуманності. Варто лише пригадати характерні риси епосу і трагедії, типовість самих обставин і подій, як стає зрозумілим значення зразкової ідеалізації «образотворчого мистецтва». Можна уявити, наскільки абсурдною виглядала б спроба вивести окремі види мистецтва з ідеї мистецтва, але настільки ж поверховою є і думка про те, що їхнє розрізнення безвідносно щодо життя і дійсності мистецтва. Банфі переконаний в тому, що вся система мистецтва і його жанрів ґрунтується на визначальному досвіді «образотворчого мистецтва», який реалізується в цій системі відповідно до естетичного принципу ідеалізації, що відповідає ідеї прекрасного.

Виходячи з цього неважко зрозуміти природу і характер розмежування мистецтв і художніх жанрів. Вони вказують на лінії розвитку художнього через сукупність змісту, форм, функцій, цінностей, тем, технічних прийомів, з яких, загалом, і складається мистецтво. Завдяки такому нормативному підходові, відповідно до якого традиційно визначаються і характеризуються окремі види мистецтва й окремі жанри, розкривається необхідність відповідної ідеалізації. Проте саме ці елементи

змісту, форми, техніки, цінності відповідно до конкретної соціальної і культурної функції через жанри надають характерну, специфічну значимість структурі самого мистецтва, ставлять перед ним нову проблематику, відкривають нові шляхи розвитку.

Чималий інтерес становить банфієвське розуміння і рішення проблеми художньої типовості. Не вступаючи в дискусії, що велися і тривають до тепер навколо цієї проблеми, філософ підтверджує, що універсальність типовості в мистецтві відрізняється як від універсальності понять, так і від універсальності алегорій, яку він характеризує як фантастико-емоційну універсальність. Таке обмеження Банфі визнає корисним, але грубим, хоча і цілком достатнім, щоб не вдаватися ні до чуда генія, ні до «трансцендентального синтезу». Адже універсальність художньо-типового, говорить Банфі, залежить від міжсуб'єктивних чинників, від суспільно-історичної і людської основи. Так, типовість Ахілла або Антигони, Фаріанта або Отелло, Дон Кіхота або Тартюфа, отця Горіо або князя Андрія корениться в суспільній свідомості, яка інтерпретує, символізує і посилює її. Звідси популярність або, краще сказати, жива людська природа цих типів.

Гостро і всебічно Банфі розглядає проблеми художнього виховання, яке містить у собі комплекс складних питань, пов'язаних з осмисленням того, як відбивається життя, його проблематика в музичних творах, театральних спектаклях, у образотворчому мистецтві, в архітектурних спорудах тощо. Рішення проблем художнього виховання потребує, на думку Банфі, не тільки чіткого й аналітично глибокого естетичного усвідомлення структури мистецтва, але й усвідомлення його суспільної спрямованості. Акцентуючи увагу на фаховому мистецтві, Банфі звертає особливу увагу на розвиток самодіяльного мистецтва. Відомо, що в добу Просвітництва аматорство культивувалося з метою прищеплення практичних навичок (малювання) і з метою виховання світських манер (музика і поезія); в добу романтизму – з метою духовного розкриття

особистості. На даний час необхідність систематичного і методичного розвитку самодіяльного мистецтва диктується не тільки просвітницькими завданнями, але і більш важливими потребами людської культури, і, насамперед, необхідністю забезпечення безупинної зміни поколінь митців.

Серед серйозних проблем, які необхідно вирішувати, Банфі називає проблему поширення художності як сукупності складних форм, спроможних надати художньо-виразний зміст формам, знаряддям, актам сьогоdnішнього життя, яке так швидко оновлюється. Переважання суспільного характеру праці веде до звуження сфери декоративного мистецтва на користь мистецтва функціонального. Суспільне життя потребує нових відносин, нових форм вираження і пропонує нові знаряддя виробництва. Завдяки своїй внутрішній діалектиці на ці вимоги активно відгукуються містобудування, архітектура, сучасний дизайн, технічне креслення, тощо. Особливого значення Банфі надає вторгненню техніки в процес удосконалення естетичних можливостей радіо, кінематографа, телебачення. Ці засоби масової інформації відіграють найважливішу роль у справі поширення і популяризації творів мистецтва, літератури, драматургії, музики.

Таким чином, розгляд соціальності мистецтва, багатства його структури і розвитку дозволив Банфі показати невичерпність сфери естетичних досліджень. Філософія мистецтва Банфі здійснила і продовжує здійснювати значний вплив на теорію і практику сучасної філософії, естетики і мистецтва. У своїй філософській теорії естетики Банфі поставив низку таких серйозних проблем, як співвідношення соціальної і художньої кризи, роль мистецтва в їх подоланні; мистецтво як генератор соціальних ідей і цінностей, його функції у формуванні індивідуальної і суспільної свідомості; історична визначеність, спадковість і типовість творів мистецтва, їхні взаємовідносини з соціальністю; взаємозв'язок народного і фахового мистецтва; естетичне виховання і виховання мистецтвом; мистецтво і науково-технічний прогрес, роль мистецтва і художника в

сучасному світі, у формуванні нової чуттєвості, нового мислення, нової культури.

Практично одночасно з А. Банфі жив і працював ще один знаменитий італієць – Антоніо Грамші (1891-1937), чий філософські та естетичні погляди формувалися в специфічних умовах італійської дійсності першої чверті ХХ століття. А. Грамші в свої працях торкався питань гуманізму, історичних і теоретичних проблем розвитку культури, соціології мистецтва і взаємодії його видів, становлення італійської культури, шедеврів італійської літератури – від Данте до Піранделло. Основні його роботи – це «Тюремні зошити», «Формування інтелігенції», «Театральна хроніка». Початок творчої діяльності Грамші збігся з революційними подіями в Російській імперії. А. Грамші – засновник Італійської комуністичної партії, організатор антифашистського руху в країні.

Основна теоретична праця Грамші – знамениті «Тюремні зошити» – була написана у тюрмі, куди він був ув'язнений з приходом фашистів до влади після поразки італійських революційних сил у 1918-1919 роках. «Опублікування ... праць, створених у німотній самотності в'язниці, було справжнім відкриттям, що сприймалося як одкровення» [112, 76-77].

«Зошити» Грамші стали відомі італійській громадськості вже після того, як з фашисткою диктатурою в країні було покінчено, а наслідки фашистського «керівництва» культурним життям нації в основному вже поборені, і як писав у 1951 році італійський драматург Едуардо Де Філіппо, «спостереження і висновки Грамші набувають сьогодні сили точного передбачення й значно актуальніші, ніж висловлювання багатьох сучасних критиків» [152, 153]. Грамші, зазначає філософ Карло Салінарі, «ще недостатньо відомий за межами Італії, але всередині країни оприлюднення «Тюремних зошитів» стало найвизначнішою подією культурного життя після другої світової війни... Багато з теоретичних положень Грамші тепер уже стали надбанням всієї італійської культури, а

не тільки її марксистського крила. Його праці нині відомі навіть в академічних колах, де їх вважають класичними. Ім'я Антоніо Грамші завдяки його інтелектуальному і моральному авторитету оточене загальною повагою» [142, 86].

На підставі аналізу творчого доробку Грамші слід визнати, що головним напрямком своїх теоретичних виступів він обрав філософські роботи Бенедетто Кроче. Цей вибір визначив багато аспектів теоретичних праць Грамші і в галузі гуманістики і в сфері естетики. Це неважко зрозуміти, якщо врахувати, що біля п'ятидесяти років першої половини ХХ ст. Італія зазнавала впливу Бенедетто Кроче, «який до самої смерті в 1952 році... перебував у центрі філософського життя країни, направляючи його і керуючи ним» [146, 33].

Насамперед, Грамші бачив певну спадковість, що зв'язує діяльність Кроче з Де Санктісом. «У Кроче, – зауважує він, – живуть ті ж культурні устремління, що й у Де Санктіса, але на сьогодні вони вже пережили свій тріумф. Боротьба продовжується, але цього разу вже за вдосконалення культури, а не за її право на існування. Пристрасність і романтичне полум'я змінилися піднесеною ясністю духу і сповненою добродушністю поблажливостю. Проте і ця позиція не є постійною у Кроче. Вона змінюється фазою, коли ясність духу і поблажливість лопаються і на поверхню виступають гіркота і придушений гнів. Фаза ця оборонна, а не наступальна і тому її не можна ототожнювати з фазою, відображеною в позиції Де Санктіса» [50, 49].

Варто відзначити, що піддавшись свого часу впливові ідей Кроче, Грамші вподальшому, подолавши крочеанські елементи у своєму світорозумінні, водночас не похитнувся в іншу крайність, не відкинув усю суму ідей, так чи інакше пов'язаних з ім'ям цього філософа. Низка суттєвих ідей Кроче знаходить в естетиці Грамші своє якісне переосмислення, так би мовити, перевертається з голови на ноги. Полеміка Грамші і Кроче аж ніяк не зводиться до голого заперечення Грамші будь-якого положення, що

висловлювалося видатним філософом. Ця полеміка являє собою дуже органічну «борню думки», у якій заперечення висновків і перебігу міркувань опонента найчастіше супроводжує засвоєння «раціонального зерна» у його міркуваннях, використання аргументації опонента, коротше кажучи, містить у собі певну спадкоємність.

Думка Грамші розвивається в руслі утвердження естетики реалістичного мистецтва. «Будь-який момент суспільної історії, – говорить Грамші, – ніколи не буває єдиним, навпаки, він сповнений протиріччями. Він набуває «обличчя», є «моментом» розвитку через те, що певний вид життєвої діяльності переважає в ньому над іншими, являє собою історичну «вершину». На перший погляд, розуміння цієї обставини повинне приводити прихильника реалістичного мистецтва до думки про те, що завданням мистецтва, мистецтва правдивого, повинен стати відбиток головного, визначального в історичному процесі – того, що росте, чому, як кажуть, уготоване майбутнє.

Але, – зазначає Грамші далі, – у цьому разі ніяк не слід залишити поза увагою ту обставину, що наростання в житті якогось визначального «виду життєвої діяльності» передбачає супідрядність, розбіжність, боротьбу. Зображувачем даного моменту повинен був би називатися той, хто показує переважаючий вид діяльності, цю історичну «вершину»; але ж як, – запитує Грамші, – розцінювати того, хто передає інші види діяльності, інші її елементи? Хіба ці останні не є також «зображувачами»? І чи не є, – продовжує Грамші свою думку, – зображувачем «моменту» також і той, хто виражає його реакційні й анахронічні елементи? Або ж зображувачем слід вважати тільки того, хто буде виражати всі протидіючі сили, всі елементи, що знаходяться в стані боротьби, протиріччя всього історико-соціального цілого?» [50, 51]. Іншими словами, чи вимагати від кожного художника окремо того, чого ми вправі чекати від мистецтва в цілому? Але вже сама по собі цілком очевидна нездійсненність подібної вимоги

надто наочно виявляє її демагогічний характер.Тоді в чому ж істинний зміст подібної вимоги, у чому її соціальний «підтекст»?

Наполягання на винятковій увазі мистецтва до одних лише «першопланових», «показових» і т.п. тем неминуче пов'язане, згідно з Грамші, з усуненням зі сфери відображуваної мистецтвом соціальної дійсності боротьби, що відбувається в даному суспільстві, з затушовуванням певних протиріч, притаманних даному суспільству. В результаті подібне «наполягання» неминуче призводить до спотворення відображуваної дійсності, за якої цілий пласт життя не знаходить ніякого або майже ніякого відбитку в мистецтві, не оцінюється мистецтвом і не стає, таким чином, предметом естетичної оцінки з боку мас. Характерно, що мова в подібних випадках йде про «нецікавість» для мистецтва саме того шару життя, яке «як навмисно» є «тильною» стороною даної соціальної дійсності або принаймні такою її стороною, що уявляється «тильною».

Мистецтво, в трактуваннях Грамші, не може бути осуджуваним або заохочуваним «за тему». І ось чому: «Два письменники, – наводить приклад Грамші, – можуть виражати той самий історико-соціальний момент, але один з них може бути художником, а інший просто-напросто мазієм. Обмежитися констатацією того, що показують або виражають обидва письменники в соціальному відношенні, тобто підсумувати характерні риси певного історико-соціального моменту, означало б лишити проблему мистецтва взагалі незачепленою. Все це, – додає Грамші, – може бути корисним і необхідним, усе це дійсно корисне і необхідне, але тільки в іншій галузі – в галузі «політичної» критики, критики моралі, в боротьбі за руйнацію і подолання певного роду думок і вірувань, певних позицій стосовно ставлення до життя і до світу. Все це, – наголошує Грамші, – не критика і не історія мистецтва і може вважатись такими тільки внаслідок повної деформації понять, реакції або застою, що панують в науковій думці. Таке деформування понять і зробило б

неможливим досягнення тих цілей, що переслідуються боротьбою за нову культуру» [50, 83].

Послідовно вирішуючи питання про ставлення мистецтва до дійсності, бачачи безсумнівний зв'язок тих або інших ідей, що насичують мистецтво, з певною соціальною практикою, що викликає їх до життя, стверджуючи безсумнівну обумовленість своєрідності художніх форм своєрідністю певної соціально-історичної дійсності, Грамші водночас, як бачимо, не схильний ототожнювати критерії моральної, політичної і власне художньої оцінки явищ мистецтва. «Варто відрізнити, – писав він, – естетичну насолоду і позитивну оцінку художніх достоїнств і краси твору – тобто замилювання перед твором мистецтва як таким – від замилювання морального порядку, що припускає духовну, ідейну кривизну з художником. Це розмежування, – вказує Грамші, – здається мені правильним і навіть необхідним. Я, – роз'яснює він свою думку, – можу естетично насолоджуватись «Війною і миром» Толстого і не поділяти ідеологічної сутності цього твору... Те ж саме можна сказати й відносно Шекспіра, Гете, Данте» [50, 54].

Очевидно, у висловленнях такого роду в Грамші можуть бути виявлені відтінки того механізму в протиставленні естетичної сутності твору мистецтва його ідейному змістові, котре, як відомо, було надзвичайно властиве виразникам розхожих в часи Грамші уявлень про мистецтво і про співвідношення «мистецтво-політика», «мистецтво-мораль». Проте, вирішальна відмінність точки зору Грамші полягає в тому, що, якщо для соціолога соціологічний критерій надавався по суті справи єдино правомірним, а самий факт розбіжності критеріїв політичного і художнього служив аргументом на користь заперечення, «заборони» даного твору мистецтва або, принаймні, вилучення твору з числа «корисних», то Грамші, підтверджуючи на можливість такого протиріччя, вказує і на його діалектичний характер, на те, що воно включає в себе і момент певної єдності, якщо б соціолог був схильний заперечити цінність

твору мистецтва, незважаючи на очевидні його художні достоїнства, то Грамші приймає художній твір, попри явну незгоду з його ідейною сутністю. Розходження це, звичайно, аж ніяк не «тактичного» характеру, не частка. В цих розбіжностях криється прямо протилежне ставлення до культурної спадщини взагалі, тобто до культури в цілому.

Оволодіння теоретичною спадщиною Грамші, освоєння його гуманістичних ідей та естетичних поглядів таїть у собі певні труднощі: при повній внутрішній цілісності і єдності світоглядної позиції Грамші форма вираження ним своїх поглядів в «Тюремних зошитах», які є основним зібранням висловлювань Грамші з кардинальних проблем філософії, уривчаста, часом навіть ескізна; подекуди ми маємо перед собою вже не замітки з тих чи інших питань, а нотатки, в яких лише означено можливий, на думку Грамші, шлях для подальшого розгляду порушеної проблеми. Проте в цілому це чітка й послідовна концепція, центральним стрижнем якої є боротьба за гуманістичну культуру.

Обмежуючись розглядом творчої спадщини цих трьох італійських мислителів першої половини ХХ ст., можна констатувати визначальну присутність гуманістичних ідей в авторських концепціях кожного із згаданих філософів.

4.3. «Новий гуманізм» Ауреліо Печчеї.

Об'єктивні закони і динаміка суспільного розвитку геополітичних процесів такі, що виникнення прогресивних ідей, постанов актуальних проблем, формування нових наукових концепцій та пошуки шляхів і засобів координації соціально-економічних колізій на всіх рівнях не припиняються ніколи. Друга половина ХХ ст., коли згадані явища і фактори набули неабиякої яскравості і загостреності, переконливе тому підтвердження. Так, світ зіткнувся з якісно новими проблемами, відмітною рисою яких став їхній глобальний характер. Загострення глобальних проблем по-новому поставило багато питань міжнародної політики,

змусило переглянути функції і цілі науки в сучасному світі, спричинило глибоку переоцінку цінностей.

«Шукачем глобальної істини» організатором і президентом Римського клубу був відомий італійський громадський діяч Ауреліо Печчеї (1908-1984). Яскрава особистість і визнаний спеціаліст в області управління промисловістю, він займав ключові посади в західноєвропейських приватнопромислових компаніях, а в минулому як колишній учасник італійського Опору, пройшовши через фашистські катівні, зумів зробити величезний внесок в гуманістичне, моральне і економічне відродження повоєнної Італії. Талановитий організатор, природжений менеджер, він з власної ініціативи відходить від справ, для того щоб з захопленням заглибитись в цілком нову, незвичну для нього справу, яку потім назвуть «глобальною проблематикою». А. Печчеї згадує: «Мандруючи планетою, я бачив, як люди усього світу б'ються – і далеко не завжди успішно – над вирішенням багатьох складних проблем, і я все більше і більше переконувався, що ці проблеми обіцяють стати в майбутньому ще складнішими для людства... Я відчував, що не зможу бути чесним перед самим собою, якщо принаймні не спробую так чи інакше попередити людей, що всі їхні теперішні зусилля недостатні і що необхідно робити щось ще, вживати якихось заходів, докорінно відмінних від тих, що робляться зараз» [125, 60].

Будучи мислителем з широким світоглядом і менеджером-практиком, Печчеї не тільки бачив і усвідомлював, але і вмів узагальнювати факти, тому вирішив діяти. «Що особисто я можу зробити, щоб викоринити соціальну кривду?» У мандрівках і міркуваннях народилася ідея організації Римського клубу. Як відзначає А. Печчеї, початковою метою Римського клубу було привернути увагу світової громадськості до «ускладнень людства», які мають довгостроковий характер і продовжують поглиблюватися. Те, що сьогодні одержало назву «проблематика Римського клубу», автор характеризує сукупністю

взаємозалежних і взаємообумовлених психологічних, соціальних, економічних, технічних і політичних проблем, до числа яких відносяться: неконтрольне розростання людства і розшарування суспільства, соціальна несправедливість і голод, безробіття, інфляція, енергетична криза, нестача ресурсів, диспропорції в міжнародній торгівлі і фінансах, неписьменність і анахронізми в освіті, деградація зовнішнього середовища, девальвація моральних цінностей, втрата віри, а що найгірше – відсутність розуміння цих проблем і їхніх взаємозв'язків.

Неабиякий талант організатора вкупі із солідним управлінським досвідом дозволили йому не просто створити Римський клуб, але, що набагато важливіше, вдихнути в нього життя, вберегти від сумної долі багатьох нежиттєздатних організацій, зробити його виразником реальних змін, що відбуваються у світі і в розумах широких прошарків інтелігенції. Завдяки цьому ім'я італійця Ауреліо Печчеї ось уже майже п'ятдесят років пов'язується з цим наростаючим у світі «глобальним рухом».

Як вважає Печчеї, «теперішня глобальна криза є прямим наслідком нездатності людини піднятися до рівня, що відповідає її новій могутній ролі у світі, усвідомити свої нові обов'язки і відповідальність в ньому» [125, 73]. Всеохоплюючу епохальну кризу, яка пронизує буквально всі сфери життя, Римський клуб назвав «ускладненнями людства» [125, 119]. «Проблема в самій людині, а не поза нею, тому і можливе її вирішення пов'язане з людиною» [125, 73]. Пізніше Печчеї зізнавався, що чим сильніше він усвідомлював усі ці небезпеки, які загрожували людству, тим більше переконувався в необхідності терміново починати якісь рішучі заходи, поки ще не стало занадто пізно. Тому він вирішив створити невеличке коло однодумців, з якими можна було б разом сформулювати ці світові проблеми і запропонувати нові підходи до їх вивчення та вирішення [125, 121].

У квітні 1968 року біля тридцяти вчених – природничників, математиків, соціологів, економістів, спеціалістів в галузі планування –

одержали запрошення приїхати до Риму. У перебігу дискусій, що продовжувалися два дні, народилася ідея створити міжнародну громадську організацію «Римський клуб», яка б займалася довгостроковими і загальносвітовими проблемами, що дедалі більше загострюються, у всій їхній цілісності. Частина присутніх і стала першими членами клубу.

За невеликий термін сформувалася структура організації. Було вирішено, що Римський клуб повинен залишатися нечисленним, не більше 100 членів, існувати на власний, нехай навіть дуже малий бюджет, бути транскультурною, по-справжньому неформальною і не політичною організацією. З певною мірою гумору, а головне, з глибоким усвідомленням складності завдань, Печчеї говорив: «Мої думки про наше змішане співтовариство добре виражає оголошення, яке я випадково побачив якось в Іспанії над входом у будинок для божевільних: «Не кожен тут належить до них, не всі, що належать до них, тут» [125, 139].

Клуб був задуманий як товариство, орієнтоване на конкретні дії, а не на дискусії заради дискусій. Відповідно до наміченої програми дій перед Клубом були поставлені дві основні мети, як він мав поступово здійснити. Перша мета – усіляко сприяти тому, щоб люди як найясніше і глибше усвідомили труднощі, що постали перед людством. Друга – використовувати всі доступні знання, щоб стимулювати встановлення нових взаємовідношень, політичних курсів і інститутів, які б сприяли виправленню теперішньої ситуації в світі. Передусім члени організації здійснили велику кількість дослідницьких поїздок з метою краще дізнатися, як живуть, про що думають і «чим дихають» люди в різних кутках землі. На жаль, їм довелося констатувати, що глобальні проблеми, до яких Клуб намагався привернути широку увагу, не знаходять у світі належного відгуку і підтримки. Печчеї розповідав: «Склалось враження, що глобальні проблеми, до яких ми намагалися привернути загальну увагу, стосувалися зовсім не нашої, а якоїсь іншої, далекої планети... Стало цілком ясно, що прикути увагу людей до таких на перший погляд далеких

від їхньої повсякденності проблем можна, лише радикально змінивши методи і засоби спілкування» [125, 127-128]. Тому, щоб заява Римського клубу викликала бажаний ефект, потрібно було презентувати її в якійсь новій, незвичній, образній формі. «Це мало б нагадувати лікування шоком, – писав пізніше Печчеї. – Адже доти, доки люди з різними рівнями освіти не зможуть побачити дійсність такою, як вона є, а не такою, якою вона була або якою вони хотіли б її бачити, їм так і не досягнути змісту світової проблематики» [125, 129].

На особливий інтерес заслуговує аналіз робіт Римського клубу. У 1972 році в Массачусетському технологічному інституті – одні з найстаріших і найвідоміших навчальних закладів США – під керівництвом спеціаліста в галузі системної динаміки Денніса Медоуза була підготовлена перша доповідь для Римського Клубу – «Межі зростання». Медоуз використовував у своєму дослідженні економіко-математичні моделі Джея Форрестера, професора прикладної математики цього ж інституту. Моделі давали грубу імітацію загальносвітового розвитку за допомогою декількох глобальних категорій та у їх взаємозв'язку – населення, капіталовкладення, використання невідновлюваних ресурсів, забруднення середовища, продовольчі виробництва. Результати дослідження давали найпохмуріші прогнози на майбутнє: через сімдесят п'ять років, свідчила доповідь, сировинні ресурси будуть вичерпані, а брак продовольства стане катастрофічним, якщо економічний розвиток не буде зведено до простого відтворення, а приріст населення Землі не буде поставлений під жорсткий контроль. Висновки доповіді одержали назву «концепції нульового росту».

Доповідь викликала бурхливу реакцію, і про неї заговорив весь світ. Супротивники «Меж росту» звинуватили Римський клуб у технологічному песимізмі, неомальтузіанстві, неврахуванні потенціалів НТП, переоцінці забруднення навколишнього середовища промисловістю, у тому, що запаси сировини занижені і що припинення економічного росту для країн,

що розвиваються, призведе до консервації їхньої відсталості. Автори доповіді і їхні однодумці, охоче визнавши спірність і недосконалість «Меж росту», заявили, що доповідь досягла своєї мети – виховної й застережної. «Шокова терапія» доповіді повинна була пробудити свідомість людей, розвінчати міф про невинне зростання споживання, закликати політичних і економічних лідерів до соціальної відповідальності.

Криза 1974-1975 років, що потрясла усі сфери діяльності світового суспільства, красномовно засвідчила, що прогнози Римського клубу не така вже й дурниця. Доповідь змусила спеціалістів зайнятись підрахунками та спростуваннями, в ході яких з'ясувався істинний стан справ, що серйозно похитнуло популярні теорії економічного росту, концепції «постіндустріального» і «інформаційного» суспільства, які малюють майбутнє людства в рожевих тонах. Доповідь «Межі зростання» підняла глибокі питання і стала фактично першим значним дослідженням, присвяченим світовій проблематиці.

Друга доповідь Римському клубу (1974) була підготовлена американським математиком Михайлом Мессаровичем і німецьким механіком Едуардом Пестелем. Назва книги «Людство на роздоріжжі» досить чітко характеризує стан всього людства в середині 1970-х років. Що робити: або дійсно створювати глобальне суспільство, засноване на солідарності і справедливості, розмаїтості і єдності, взаємозалежності й спиранні на власні сили, або спинитися перед обличчям розпаду людської системи, що супроводжуватиметься спочатку регіональними, а потім і глобальними катастрофами [125, 174]? Все це знайшло відбиток у висновках доповіді. Готуючи другу доповідь, дослідники спробували усунути хиби роботи Медоуза, застосувавши диференційований підхід стосовно дослідження різноманітних регіонів світу. Крім необхідності чисто фізичних обмежень виробничої діяльності людини, була звернена увага і на протиріччя сучасної системи міжнародних економічних відносин. Доповідь визнає, що стихійний розвиток економіки

нераціональний і потребує планового управління на глобальному рівні. Концепція «нульового росту» поступається місцем концепції «органічного росту», що розглядає світ як живий організм, де кожна країна, кожний регіон відіграє свою особливу роль у взаємозалежному світовому співтоваристві. Що правда, доповідь не запропонувала програмних рішень і засобів переходу до «органічного росту», тільки показала, що перед лицем глобальних проблем потрібно діяти свідомо і негайно.

Головне достоїнство третьої доповіді Римського клубу «Перебудова міжнародного порядку» (1977) – її актуальність. Вже багато років світовий економічний порядок втрачає свою колишню стійкість і стабільність, за безуспішних спроб розвинених країн змінити положення на краще і вимог країн, що розвиваються, повністю переглянути необхідні правила міжнародних відносин. У зв'язку з цим Генеральна Асамблея ООН прийняла в 1974 р. «Декларацію про встановлення нового міжнародного економічного порядку» і «Програму дій», з приводу якої думки різко розділилися. Римський клуб прийняв рішення організувати розробку аналогічного проекту, який мав бути, з одного боку, достатньо всеохоплюючим, а з іншого – цілком реалістичним і здійсненним у теперішніх умовах» [125, 185].

Керуючий розробкою цієї доповіді відомий нідерландський економіст, лауреат Нобелівської премії Ян Тінберген насамперед звернувся до соціальних аспектів глобальних проблем. Для нового економічного порядку потрібні фундаментальні зміни в політичному, соціальному і духовному житті суспільства. Проект передбачав розробку рекомендацій і принципів поведіння для тих, хто приймає рішення, пропозиції про створення нових і реорганізацію існуючих установ. Всі ці заходи мали бути орієнтовані на те, щоб забезпечити умови для більш збалансованої, стійкої еволюції людської системи. Відправним пунктом аналізу міжнародних відносин послужило положення, згідно з яким головна мета світового співтовариства полягає на даний час, за словами

Тінбергена, у забезпеченні «гідного життя і помірному добробуту всім громадянам світу» [125, 188]. Передусім треба змінити взаємини з країнами, що розвиваються: їм варто надати необхідні умови для ефективного економічного розвитку. З цією метою автори проекту пропонують провести міжнародну валютну реформу, упорядкувати торгівлю, прийняти дієві заходи щодо збільшення виробництва продовольства, зробити більш повноправною участь країн, які розвиваються, у міжнародній системі поділу праці. Період, прогнозований в проекті, охоплює найближчі 40 років. За цей час різниця в прибутках між багатими і бідними має бути скорочена з 13:1 до 3:1, реальніша альтернатива - скоротити цю диспропорцію хоча б до 6:1. Одна з основних ідей доповіді – принцип «взаємозалежності». Міжнародний порядок потрібно перебудувати так, щоб цілі й інтереси всіх країн були єдиними. Хочуть люди того чи ні – їм доведеться жити в умовах глобальної взаємозалежності [125, 191].

Далі після зазначених вище доповідей пішли праці «Цілі людства» Е. Ласла, «За межами століття марнотратства» під керівництвом Д. Габора та У. Коломбо, «Немає меж навчанню» М. Малиці, Дж. Боткіна та М. Ельманджари, «Мікроелектроніка і суспільство» А. Шаффа та Г. Фрідрікса, «Путівники в майбутнє» під керівництвом Б. Гаврилишина й інші. І в кожній з них автори піднімали ту або іншу глобальну проблему, пропонували можливі шляхи її вирішення і закликали уряди та світову громадськість прислухатися до голосу розуму і наукових рекомендацій. Реалізуючи свої основні цілі, Римський клуб опублікував за час своєї діяльності 18 доповідей.

В контексті нашого дослідження особливий інтерес являє книга А. Печчеї «Людські якості», де цілий розділ присвячено «Людській революції», тобто революційному гуманізму або «новому гуманізму» як називає його Печчеї.

Аналіз сучасних труднощів розвитку світового співтовариства приводить А. Печчеї до переконання, що вирішенню проблем, котрі стоять перед людством, повинні сприяти головним чином зміни в сфері «людських якостей». Він називає їх «новим гуманізмом», що неспроможний забезпечити в людині таку трансформацію, підняти її якості і можливості до рівня, адекватного її новій зрсліій відповідальності в цьому світі». Новий гуманізм «повинен бути співзвучним не тільки новій владі людини в навколишній реальності, але і бути достатньо сильним і виявляти таку спроможність до самовідновлення, щоб бути в змозі регулювати процеси й управляти іншими революціями – промисловою, науковою, технологічною і соціально-політичною, – які повинні здійснюватися через нього». Головною метою «революції гуманізму», на думку А. Печчеї, повинна стати соціальна справедливість, прагнення до більш справедливого і рівноправного суспільства. Говорячи про проблему свободи особи, він відзначає, що в умовах зростання насильства цю свободу потрібно обмежувати відповідно до інтересів суспільства в цілому, підпорядкувати ідеї справедливості, якій слід віддавати пріоритет перед нічим не обмеженою свободою індивіда.

Розглядаючи людський розвиток, трансформацію людських цінностей як основні умови і засоби рішення глобальних проблем, А. Печчеї підкреслює, що відповідно до цього має змінюватися зміст такого звичного поняття, як «задоволення людських потреб». Головною метою тут повинна стати самореалізація людської особистості. І в цьому зв'язку основний акцент переміщається з «того, що людина хоче мати і як вона може цього досягти, на те, що вона являє собою і чим може стати».

«Для мене найбільший інтерес складають три аспекти, які, на мій погляд, характеризують цей новий гуманізм: почуття глобальності, любов до справедливості і нетерпимість до насильства.

Душа гуманізму – у цілісному баченні людиною всієї своєї конечності і життя – у всій його безперервності. Адже саме в людині

містяться джерела всіх наших проблем, на ній зосереджені всі наші прагнення і сподівання, у ній всі начала і всі кінці, і в ній же підґрунтя наших надій. І якщо ми хочемо відчутти глобальність всього суцього на світі, то в центрі цього повинна стати цілісна людська особистість і її можливості...» [125, 185-186].

На думку А. Печчеї гуманістична концепція життя на теперішній, вищій стадії еволюції людини вимагає від неї, щоб вона перестала нарешті «заглядати в майбутнє», а почала «створювати» його. Вона повинна дивитися якомога далі вперед, і в своїх діях приділяти однакову увагу як теперішнім, так і віддаленим в часі їх наслідкам, включаючи весь той період, протягом якого ці наслідки можуть виявлятися. Тому вона зобов'язана все зважити і вирішити, яким би вона хотіла бачити це майбутнє, і відповідно до цього регулювати свою діяльність.

«Я цілком усвідомлюю те, як важко нам, при всіх розбіжностях наших культур, сприймати цю концепцію глобальності, – концепцію, яка зв'язує воєдино особистість, людство і всі взаємодіючі елементи і чинники світової системи, яка об'єднує теперішнє і майбутнє, а також пов'язує дії та їхні кінцеві результати» [125, 185-186].

Щоб бути людьми в широкому значенні цього слова, треба розвинути таке розуміння глобальності всіх подій і явищ, яке б відбивало суть і основу усього Всесвіту.

Небачений науково-технічний прогрес дав людству небувалі можливості в перетворенні навколишнього світу. Але, як уже підкреслювалося, людство не в змозі передбачити у всій повноті довгострокові наслідки своєї перетворюючої діяльності. В результаті розвитку технологій та постійного ускладнення характеру цивілізації, її еволюція від індустріальної до постіндустріальної дедалі збільшує розірваність між природою і людиною. Більш того, самій людині стає все суужніше пристосовуватися до технізованого і штучного світу, логіка й мова якого все менше нагадують колишні людські традиції.

Згідно з новим гуманізмом А. Печчеї одна з найважливіших передумов самого існування майбутнього – усунення загрози ядерного знищення. Це необхідна, але не єдина умова. Своє покликання А. Печчеї вбачав у формуванні принципово нової гуманістичної свідомості. Саме тому його називають «людиною сучасного ренесансу». Він вважав за важливе очистити традиційні цінності від ідеології насильства. Людство повинно усвідомити істинні наслідки війни, як, і будь-яких інших проявів насильства. Їх слід розглядати як таку ж патологію, якою сьогодні виглядає рабство або канібалізм.

Науково-творчий доробок Ауреліо Печчеї залишив людству і правдиву картину сучасних проблем, і прогнози на майбутнє, і ґрунтовні розробки шляхів подолання кризових явищ та розбудови нової гуманістичної моделі земної цивілізації.

Газетні статті, що сповіщали про смерть А. Печчеї у березні 1984 року, вийшли під заголовками: «Печчеї – зодчий майбутнього», «Помер менеджер, що просив у науки ліпшого світу». Про нього говорилося: «один з найдостойніших людей нашого часу», «людина, що присвятила себе порятунку людства», «один з небагатьох, кому вдалось переконати людей звернути увагу на головне» [78, 7]. Завдання прогресивної науки не дати загубитись в царстві архівів сміливим гуманістичним ідеям А. Печчеї, актуальність яких важко переоцінити.

Навіть після його смерті започатковані ним справи та Римський клуб активно працюють. Стимулюючи наукові дослідження, Римський клуб завжди намагався вносити або підтримувати конкретні ініціативи, беручи участь, наприклад, в діяльності Міжнародного інституту прикладного системного аналізу у Відні, Міжнародного фонду фахового навчання, Ініціативи міжнародного партнерства; він зробив свій внесок в «операцію Сахель» щодо боротьби з опустелюванням територій та і.н.

У 1991 році з'являється «Перша глобальна революція» – доповідь ради Римського клубу, свого роду звіт за більш ніж двадцятилітню

діяльність з аналізом сучасної глобальної ситуації, прогнозом і пропозиціями на майбутнє. Доповідь підготовлена членами ради клубу А. Кінгом і Б. Шнайдером.

У цій доповіді відзначалося, що на порозі ХХІ століття людство охоплене фатальним почуттям непевності і знаходиться на ранніх стадіях стихійного формування нового типу світового суспільства. Зміни, що відбулися за 20 років, красномовно говорять про це: демографічний вибух на Півдні, поглиблення руйнації навколишнього середовища і зміна клімату, пошуки енергоресурсів, крах комуністичних режимів, війна в Перській затоці, процес роззброювання та інші. Світова економічна нерівність, крайня бідність і надмірне багатство несуть різного роду напруженість і конфлікти. Це і є ознаки першої глобальної революції, вони ілюструють ту непевність, на яку приречене майбутнє перенаселення планети. Глобальна революція формується під впливом геостратегічних потрясінь, соціальних, технологічних, культурних і етичних чинників

Автори доповіді піднімають і розглядають глобальні питання: незбалансованість економічного зростання; взаємозалежність націй, пробудження національних меншин і націоналізму; демографічний вибух і подальша урбанізація; забруднення навколишнього середовища, глобальне потепління й енергетична криза; зростання активності людини і, як наслідок, зростання попиту на сировину й енергоресурси; дефіцит продовольства і збереження його світових запасів; межі демократії, криза політичних партій і нездатність сучасних інститутів влади управляти світом; втрата ідеологічних цінностей і вакуум, що запанував після розвалу комуністичної системи і фіаско «американської мрії». Вперше в історії людство зіткнулося з такими грізними небезпеками, що взаємозалежні і взаємодіють між собою. Римський клуб вважає, що це глобальний виклик, і відповідь на нього теж повинна бути глобальною. Один із шляхів виходу з кризи автори бачать у переході до концепції стабільного розвитку, що дозволить створити суспільство, засноване на довгостроковому

прогнозуванні наслідків його діяльності, що уникатиме несумісних і не виправданих цілей і підтримуватиме соціальну справедливість. Як вважають автори, концепція утопічна, але до неї варто прагнути [78, 84].

Доповідь виокремлює три питання, що безумовно потребують негайних дій: це конверсія як результат продуманої державної політики; охорона навколишнього середовища, де головне завдання майбутнього – не допустити незворотніх наслідків забруднення; і третє питання, що є основним чинником першої глобальної революції – це проблема розвитку, бідності і нерівності. Тут потрібен докорінний перегляд взаємовідносин Півночі і Півдня, встановлення справедливого економічного партнерства.

Вся доповідь є опосередкованим, але переконливим у своїй обґрунтованості закликом до солідарності в усьому світі. Виявивши, що ми живемо на порозі першої глобальної революції на одній маленькій планеті, ми шукаємо шляху для виживання і стійкого зростання. Одна надія – це спільні дії, освітлені загальним розумінням небезпек [78, 319].

Хіба люди XIX ст. могли передбачити, яким виявиться XX ст.? Соціальне життя залежить від безлічі чинників. Тому в долі людства можливі найрізноманітніші несподіванки аж до принципового зміщення уявлень про сенс існування людства.

Отже, не варто безоглядно довіряти абсолютно безхмарним сценаріям. Справжня людина відчуває, в якому небезпечному світі ми живемо, бо маємо досвід, що таке війна й економічна криза, що може вчинити деспотична влада начебто б з шляхетними намірами.

Римський клуб довів, як важливо, щоб досягнення людського розуму і духу допомогли людству вже зараз вибрати найменш небезпечний магістральний шлях розвитку в майбутню цивілізацію. Філософи цілком правомірно говорять про «гуманістичну революцію», покликану співвіднести соціальний розвиток суспільства з особистими запитами людини, з її інтересами. У свідомості мислителів все міцніше закорінюється гуманна думка, що найбільш стійким і перспективним може

виявитися лише такий лад, який буде співвідноситися з мірками самої людини, її потребами та інтересами.

Ніякий інший розвиток – науковий, технічний або економічний – не дасть задовільних результатів, якщо він не буде підкріплений гуманістичною революцією, зміною свідомості та шкали цінностей. Ніяких змін не варто домагатися силою, вони повинні відбуватися одночасно в економічній, політичній і культурній областях. «Людина може захистити себе від наслідків своєї безумності, – пише Е.Фромм, – лише створивши здорове суспільство, яке відповідає його потребам, що кореняться в самих умовах його існування» [158, 451].

Теоретики «нового гуманізму» визначають і головні ознаки такого гуманізованого суспільства: насамперед людина повинна ставитися до іншої людини з любов'ю – це буде суспільство, що ґрунтується на принципах братерства і солідарності, а не на кривих або теренових зв'язках (тобто, заснованих на усвідомленні територіальної спільності); суспільство, що дасть людині можливість панування над природою через творчість, покращення, а не руйнацію; суспільство, в якому кожен буде мати почуття індивідуальності і відчувати себе відповідальною особистістю. Нарешті, це буде суспільство, в якому система орієнтацій і захоплень людини не буде обтяжена перекручуваннями реальності і поклонінням ідолам.

Безперечно, філософи бачать і реальні протиріччя, що можуть виявитися в процесі історичного розвитку. Є і небезпека утопізму, коли всі мріють про ідеальне суспільство і не бачать, як насправді народжуються соціальні інститути, ворожі людині. Це особливо важливо усвідомлювати, говорячи про долю України. Адже ми знаходимося зараз на історичному роздоріжжі. У нас є можливість прилучитися до світової цивілізації, будувати постіндустріальне суспільство, але здійснити це без величезної роботи саме в напрямку перебудови свідомості українського загалу надзвичайно проблематично.

РОЗДІЛ V. УМБЕРТО ЕКО ЯК ВИРАЗНИК ГУМАНІСТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

5.1. Життєвий та творчий шлях У.Еко.

Умберто Еко – це перш за все, видатний вчений – філософ, історик, медієвіст, семіотик, спеціаліст з масової культури, мистецтвознавець-структураліст, а також найвидатніший письменник сучасності. Сьогодні У. Еко почесний доктор низки найвідоміших світових університетів: широка популярність прийшла до нього після появи його праць з історії Середньовіччя, наукових досліджень в галузі мистецтвознавства та семіотики, а також двох світових бестселерів – «Ім'я троянди» та «Маятник Фуко». «Кожен автор має дві мрії – щоб його книжки продавалися мільйонами примірників і щоб читала його вибрана меншість» – стверджує Умберто Еко. Таке поєднання двох несумісних, здавалося б, мрій виглядає доволі незвично. Але незвичний і сам Еко – невгамовний мандрівник по світу, невловимий мешканець трьох своїх резиденцій – у Болоньї, Мілані та колишньому монастирі в Монте-Черіньяно, невтомний трудівник академічної ниви.

В одному зі своїх есе він перелічує, чим зайняті думки професора італійського університету: «Стаття, яку треба написати, виступ на конференції, зв'язок між цілим і частинами, уряд Андреотті, як бути з проблемою спокутування гріхів, питання життя на Марсі, остання пісня Челентано, парадокс Епіменіда...». Це стиль життя Еко – він публікує статтю в кожному номері тижневика «Експресо» (L'Espresso), щороку п'ять-шість разів виїжджає читати лекції в університетах Сполучених Штатів, тричі на тиждень відточує свої теоретичні моделі на заняттях зі студентами, співпрацює з італійським телебаченням, удосконалює свою теологічну систему, крім того, займається філософією, не кажучи вже про написання романів. «Секрет полягає в тому, що я пишу і читаю в дорозі,

вдома постійно заважають» – каже Еко. В його кишенях – коробка сірників, вкрита нотатками, диктофон, у який він «наговорює» ідеї, сидячи за кермом, а в руках – комп'ютер «Шарп» замість портфеля. Його приятель, історик Жак Ле Гофф каже, що єдиним недоліком Умберто є розкиданість інтересів. Однак він поєднує в собі багату особистість дослідника та майстерність віртуозного спілкування з широкою публікою.

Саме ця його здатність і призвела до унікального успіху першого його роману «Ім'я троянди» на початку 80-х років минулого століття. Зустріч кабінетного вченого з величезною кількістю читачів відбулася за посередництвом твору багатослівного, нашпигованого латинськими цитатами й численними інтелектуальними ілюзіями. Це можна було б вважати випадковістю, але через дев'ять років з'явився «Маятник Фуко» – роман ще складніший, ще довший, який зазнав такого ж самого світового визнання.

В своєму науковому дослідженні ми робимо спробу розглянути різні грані творчості відомого інтелектуала сучасності Умберто Еко, оскільки комплексне висвітлення його діяльності на сьогоднішній день в вітчизняному науковому просторі відсутнє. А ті публікації про У. Еко, що існують на українському та пострадянському просторі (а їх дуже мало) висвітлюють лише окремі грані його таланту: або художню творчість, або викладацьку, або наукову... Найбільш вагомими в цьому плані є роботи А. Усманової, О. Костюкович, В. Іванова, О. Гофман, А. Андрєєва, С. Козлова, К. Чекалова, О. Солоухіна, М. Прокопович, М. Назарець, М. Васильєва, Д. Затонський та ін.

Умберто Еко народився в Алессандрії 1932 року. В 1954 році отримав диплом доктора філософії в Туринському університеті, де почав викладати естетику як приват-доцент. Відтоді веде активну наукову й літературну діяльність – пише нариси з естетики, статті з проблем сучасного мистецтва та історіографічні дослідження з середньовічної філософії. Попри свою популярність, Умберто Еко одержав кафедру лише

1971 року, у тридцятидев'ятилітньому віці бо, як відомо, академічний світ не схвалює відхилень у бік масової культури, а Еко починав саме з цього. Ще до завершення своєї спеціалізації з естетики він працював у видавництві Бомпіані, виступав у пресі зі статтями на злободенні теми, співпрацював з італійським телебаченням. Свою дисертацію Умберто Еко присвятив естетичній проблематиці у Фоми Аквінського. Саме у цього християнського святого й філософа він знаходить «поняття форми як структури, що може бути розкладена на компоненти». Це перегукувалося з модним на той час структуралізмом. Питання інтерпретації тексту, поставлене преподобним Фомою з Аквіна, захопило Умберто Еко і врешті решт привело до семіотики, теорії знаків та їх інтерпретації, що зробилась його основним фахом.

В Україні цей непересічний філософ і громадський діяч став відомий насамперед своєю художньою творчістю, як письменник, а не як науковець. Пояснення цьому досить просте – літературні твори У. Еко були перекладені й опубліковані в нашій країні раніше, ніж це відбулося з його академічними текстами. Увагу українського інтелектуального загалу він привернув як оригінальний романіст-історик, тоді як в західних країнах «феномен Еко» створили його наукові праці, і лише значно пізніше прийшло визнання його літературного таланту.

Проза Еко – це сполучення складної семіотичної гри, що ґрунтується на багатозначності та історичній мінливості ключових понять людського досвіду, на актуальній етичній проблематиці, зокрема, це дослідження витоків фанатизму, нігілізму, підозрливості, насильства, компромісу тощо. Характерною рисою творчості Еко є динамічність сюжетів, побудованих на перетині історичних подій і сучасних реалій, які наближаються до детективу («Ім'я троянди», 1980, роман з історії бенедиктинського монастиря XIV ст.), тріллера («Маятник Фуко», 1988, роман про сучасних дослідників історії лицарського ордену тамплієрів) або й до оманливо простої оповіді про долю юнака XVII ст. («Острів напередодні», 1995,

роман, в якому автор звертається до «вічних» питань: що є Життя, що є Смерть, що є Кохання), або про те, як вигадка може сприйматися за чисту правду («Баудоліно», 2000 – роман, в якому автор доводить, що історичної неправди на світі не існує в принципі, тому що історія – це не те, що було, а те, що розповідається і тим самим створює для людського суспільства опору і прецедент).

Перу Умберто Еко також належить значна кількість наукових праць з історії культури середньовіччя, проблем художньої творчості та семіотики: «Естетична проблематика у Фоми Аквінського» (1956), «Поетика Джойса» (1966), «Трактат з загальної семантики» (1975), «Семіотика і філософія мови» (1984), а також збірка есе «Мандрівка в гіперреальність» (1986) та «Шість прогулянок в літературних лісах» (1994). Як відомо, ці шість лекцій, прочитаних Еко в Гарвардському університеті, висвітлюють проблеми взаємин між літературою і реальністю, між автором і текстом, аналізують місце і роль фабули, сюжету та дискурсу в художньому творі. Досить оригінальним є твір Еко «Як написати дипломну роботу» (1968). Це не лише посібник для дипломників, але й автобіографія в широкому розумінні, і той факт, що Еко вдалося сумістити ці дві речі, багато про що говорить: в цій книзі він зауважує, що після того, як дипломник узгодив тему і план своєї роботи з науковим керівником, він, якимось чином, починає працювати на все людство. Якою б вузькою чи маргінальною не була його тема, він ставить перед собою завдання провести повне дослідження. «Відсутня структура» (1968) – одна з найпопулярніших наукових робіт Умберто Еко – виклад основ семіотичного аналізу, який поєднується з критикою класичного структуралізму, і який, як каже У. Еко, претендує на статус нової релігії з божеством-структурою в центрі. «П'ять есе на теми етики» (1997) охоплюють винятково актуальні проблеми сьогодення: що атеїстові замінює Бога; які психологічні результати останньої світової війни; чим пояснити живучість фашизму; яке місце посідає преса в сьогоденні; чи є

виправдання фашизму. Тобто, мова йде про проблеми небайдужі для всього людства.

Свого часу У. Еко безпосередньо зіткнувся з перерахованими вище проблемами та й його світогляд впродовж життя докорінно змінився: від Спілки молодих католиків до лівих інтелектуалів. До двадцяти років він був в активістах Спілки католицької молоді. Це був вибір на користь стоїцизму і самопожертви. «Ми не їздили у відпустки, – згадує У. Еко, – а організовували центри соціальної допомоги, займалися дітьми, людьми похилого віку... Не ходили танцювати. О-о, це був вчинок! Після війни, знаєте, танці ж були найпривабливішою розвагою... Ми були не схожі на наших ровесників – ми були меншістю зі знаком особистості. У цьому і полягав наш спосіб протиставляти себе суспільству» [167, 3]. Об'єднання «молодих католиків» фактично переслідувалося фашистським режимом, позаяк режим побачив в них противагу своїм власним молодіжним організаціям. І в повоєнний період спілка виступала проти існуючої системи освіти: вона знаходилася в стані полеміки з великою частиною суспільства, включаючи і більшу частину католицького загалу.

Потім У. Еко відійшов від «молодих католиків», але поступово, поетапно схиляючись до лівого світогляду. Він пояснював: «образи Сталіна і Радянського Союзу ніколи не були для мене бойовим штандартом. ...придушення Угорщини або доповідь Хрущова, які довели до кризи багатьох молодих італійців, що співчували комунізму, для мене не були ударом! Вони руйнували не мою утопію. Вони руйнували утопію інших. І скінчилося тим, що парадоксальним чином я почав зближатися з лівими вже після цього...» [167, 3]. Слід зауважити, що еволюція ідеологічних переконань У. Еко не була типова, оскільки радянські символи не були для нього прийнятними орієнтирами. Він дивився на цю реальність з критичною байдужістю. Намагаючись розібратися глибше, він здійснив кілька поїздок до соцкраїн і там пережив перші відчуття, пов'язані з реальним соціалізмом: побачив вітрини з убогим одягом,

штовхався в чергах, щоб пообідати... Після повернення на запитання друзів, що він думає про соцкраїни, У. Еко відповідав: «При моєму теперішньому життєвому рівні - нормальна зарплата у видавництві, всі інші блага ... можливість повезти дітей до моря... ну, словом, стандартний нормальний рівень життя... – мені прямий розрахунок жити в Італії. Але будь я дуже бідним, я віддав би перевагу можливості жити там» [167, 3]. Тобто він виніс з поїздок спокійне і раціоналістичне враження. Він побачив, що найбільш невлаштовані прошарки населення забезпечені певними гарантіями, але за рахунок відмови від свободи, хоча зате вони дійсно мали гарантії.

Постає питання: чому при такій тверезості міркувань він не відкинув прозорої привабливості комуністичного міфу?

Зрозуміло, не ця поїздка обумовила перехід У. Еко до лівого світогляду. І не читання «Маркса, – стверджує Еко, – і тим більше не читання Жданова та філософів-діаматчиків, хоча вони і перекладалися на італійську мову і я правив і редагував ці переклади, навіть писав рецензії. Пам'ятаю свої почуття: ну і зашорені ж вони, бідолаги, і що з них візьмеш. Ні. Для моєї трансформації відіграв величезну роль Бертольт Брехт. Він дав мені релігійне бачення соціальної справедливості і революції. Знаменитий вірш Брехта «До нащадків», в якому в певний момент він говорить: «Ми не могли завжди бути привітними», дав мені відчуття, що в деяких країнах дійсно не завжди можна бути привітними. Хоча мені й далі хотілося бути привітним в своїй в країні» [167, 3].

Особливий інтерес в Італії викликала полеміка У. Еко з кардиналом Мартіні на сторінках часопису «Ліберал» про релігійність нерелігійної свідомості. Карло Марія Мартіні для багатьох в світі став очевидним претендентом на папську тіару, він тривалий час працював ректором Римського Грегоріанського університету, був відомий як архієпископ Міланський, ведучий діяч європейського екуменізму, дослідник Нового Заповіту, автор численних книг для «мирян». Зміст діалогу і його форма

виявляються вельми захоплюючими і корисними для читача. Адже мистецтво діалогу в сучасному світі перебуває далеко не на вищому рівні, тому спокійний і продуктивний діалог навіть між людьми, погляди яких набагато ближчі, ніж у агностика Еко і католика Мартіні, дається людству з великими зусиллями. І кардинал, і письменник спробували зрозуміти позицію протилежної сторони. Вони не звинувачують один одного, не тягнуть за собою вантаж історії, не переходять на особистості.

Мета діалогу про віру і невіру У. Еко сформулював так: він і кардинал Мартіні прагнули «знайти точки дотику між світськими людьми і католиками». І цей пошук ведеться на прикладі найважчих і болісних питань Буття. Вражаюче просто і відверто автори міркують над проблемами очікування кінця світу, про право жінки працювати священником та право жінки на аборт, а також над тим, якими етичними установками користуються і віруючі, і агностики в повсякденному житті. «...Нерелігійний світогляд був мною не пасивно засвоєний, а вистражданий в процесі тривалого і поступового перетворювання, і до цієї пори я не можу знати, наскільки мої моральні погляди визначаються відбитком тієї релігійності, що мені була щеплена на початку життя... Те, що я визначив як «позарелігійна етика», по суті, це – етичність природи, а від неї не стане відхрещуватися навіть і віруюча людина. Природний інстинкт, що доріс до ступеня самосвідомості, – хіба це не опора, не задовільна гарантія? Звичайно, тут можливе заперечення: чи достатньо цей інстинкт спонукає людину до добродійності, «все одно ж, – може сказати невіруючий, – якщо я таємно зроблю зло, ніхто не здогадається». Але майте на увазі, будь ласка, що невіруючі, думаючи, що за ними ніхто не спостерігає, саме тому і переконані, що ніхто з тих же небес не пробачить їм за їхні неподобства. Якщо невіруючий розуміє, що вчинив зло, його самотність безмежна, його смерть невідворотна. Швидше за все, він постарается більше, ніж віруючий, спокутувати неправедність учиненого привселюдним покаєнням; він попросить помилування... Це він знає заздалегідь, що не

вірує, це він відчуває усіма фібрами душі розуміє, що повинен апріорі бути милостивий до іншого. Не будь так, відкіля бралось б каяття – почуття, настільки властиве невіруючим? Я не згодний із жорстким протиставленням тих, хто вірує в потойбічного Бога, тим, хто не вірує ні в яке надособистісне начало...» [167, 3].

На сімдесяти сторінках книги У. Еко створює текст, який показує теми з протилежних точок зору, теми всеосяжної проблематики. Це текст в якому автори указують, що і як слід обговорювати. Кардинал веде діалог максимально серйозно, а Еко – з гумором і іронією. Взагалі, починаючи з «Імені троянди», Еко постійно повертається до теми гумору в християнській релігії. Останніми роками його роздуми набувають глобального характеру: Еко бачить, що «гуморонедостатність» в організмі християнства породила відсутність терпимості, ослаблена імунна система Церкви чинить опір – сміху, породжуючи і поширюючи в світі агресію та критику собі подібних. Згідно з Еко одна з причин виникнення і фашизму, і тероризму – відсутність сміху в християнстві.

Так що не випадкове те відчуття, яке складається у нас після читання книг У. Еко – це відчуття полемічності його позиції щодо крайнощів, коли переконання декларуються категорично. Кардинал Мартіні пропонує закону та політиці захищати Життя і його цінність, а У. Еко вважає за краще захищати його з позиції етики і усмішки поблажливої мудрості.

Умберто Еко – унікально обдарована, різностороння і непередбачувана особистість. Він автор багатьох інтелектуальних метафор і парадоксів, які самі по собі вийшли за межі вчених кіл і зробилися загальним надбанням. Це учений, який з найсерйознішим виглядом міркує про нову напасть – про наддоступність інформації: адже сьогодишню інформацію необхідно фільтрувати – і з потоку фактів вибирати можливо кожен десятий, як «заручників». Йому належить постулат, згідно з яким класичною літературою краще займатися в зрілих роках, а сучасну вивчати – в молодих. Він також, автор нової теорії

соціальних класів, тобто класів, які протиставляються за рівнем володіння комп'ютером, і так звані неопролетарії – це ті, кому комп'ютер непідвладний, а дрібна буржуазія, за регламентацією Еко, – ті, хто здатний до практичного його використання. До еліти ж відносяться ті, хто вільно й широко використовує високий потенціал електронних технологій. В той же час Еко належить прогноз стосовно того, що комп'ютери не тільки не витіснять книгу, а навіть зміцнять її позиції. Він не просто шанувальник книги, а надзвичайний книгоман. Стверджують, що бібліотека в його міській квартирі нараховує близько 30000 томів, серед яких чимало старовинних книг і книжних раритетів, ще десять тисяч в замиському будинку та п'ять тисяч в університетській квартирі в Болоньї. Щодня поштою йому надсилають книг по десять, тобто біля треста штук на місяць, хоча він їх не замовляє, книги самі до нього тягнуться. Еко доводиться організовувати регулярні акції: роздаровувати книги своїм студентам, та їх все одно багато.

Як проста людина, він має пристрасть до малювання і гри на флейті, дуже любить жарти і містифікації, які часто сам ініціює. Так, в 1995 році він «поділився» з журналістами «таємницею» свого прізвища, яке, як визначив письменник, є аббревіатурою *Ex Caelis Oblatus*, або в перекладі «божий дар». Втім, цей «феномен», на думку письменника, пояснюється тим, що його дід був знайдений на вулиці, а в той час італійські чиновники називали таких дітей іменами зі списків, що склалися монахами-єзуїтами.

В переліку головних захоплень вченого – середньовічна філософія, масова культура, проблеми інтерпретації, сучасне мистецтво. Умберто Еко має свою сторінку в Інтернеті (*Eco's Home Page*), де розміщена його біографія, лекції, рецензії на його твори. Вже в 50-ті роки Еко був відомий як фахівець з питань культурології. Крім цілком традиційного кола проблем, притаманних цій сфері, Еко з усією серйозністю докладно аналізував складові елементи шоу-бізнесу, зокрема стриптиз і поведінку

телеведучих. З 1959 року він працював на посаді редактора відділу філософії, соціології та культури у видавництві Bompiani. На початку 60-х років Еко прославився як пародист. Популярними стали дві збірки його пародій і жартів: «Мінімум-щоденник» (1963), а потім з'явився «Другий мінімум-щоденник» (1992). З кінця 60-х років він викладає курс візуальної комунікації на факультеті архітектури у Флорентійському університеті, а в 1969-1971 роках обіймає посаду професора семіотики на архітектурному факультеті Міланського політехнічного інституту. З середини 70-х років Еко очолює кафедру семіотики в Болонському університеті, одержує посаду генерального секретаря Міжнародної асоціації з семіологічних досліджень (1972-1979), засновує в 1971 році семіологічний журнал «Versus», систематично читає лекції в Гарвардському, Колумбійському, Йенському університетах, а також в Колеж де Франс. У 70-ті роки він висунув одну з ключових в сучасній постмодерністській естетиці культурологічну тезу відносно того, що будь-який текст однаковою мірою створюється як автором, так і читачем. Ця теза, у свою чергу, породила дискусію навколо проблеми тексту, зокрема його місця і смислового статусу у кіберпросторі. Ще в 60-ті роки Еко багато уваги приділяє питанням інформаційної революції, проблемам комп'ютеризації та зв'язку комп'ютерних технологій і комп'ютерного мистецтва з літературою та політикою. Цікаво, що Еко належать сміливі метафори, в яких він, співставляючи дві операційні системи Windows 3.1 і Windows 95, одну з них порівнює з цнотливою католицькою церквою, а іншу з розкутою протестантською церквою, яка припускає вільне тлумачення текстів Священного Письма. Вже з початку 70-х років Еко працював над ідеєю створення публічної мультимедійної комп'ютерної бібліотеки (проект відомий під назвою «Мультимедійна Аркада»), яка повинна була увібрати в себе 50 терміналів, об'єднаних єдиною системою сполучення і обслуговування численним персоналом викладачів, програмістів і бібліотекарів. Про глибине поклоніння книзі як символу людського

розуму, свідчить той факт, що бібліотека в якості об'єкту дослідження, стане одним з центральних символічних літературних образів Еко, який він активно розроблював в своїй художній прозі. Цю тему ми спробуємо детально розглянути в наступних параграфах нашого дослідження.

Підсумовуючи, варто зазначити, що перед нами лівий інтелектуал, який перебуває в полеміці з ідеєю суспільної «заангажованності», позарелігійний мислитель, що прокламує глибинну релігійність некатоліцької етики, і переконаний гуманіст, який ставить інтереси людини понад усе.

5.2. Літературна діяльність як концентрація гуманістичної традиції.

У 1980 році Умберто Еко круто змінив русло творчих уподобань і замість звичного амплу академічного вченого, ерудита і критика з'явився перед публікою як автор сенсаційного роману, що відразу одержав міжнародну популярність, був увінчаний літературними преміями і послужив основою такоїж сенсаційної екранізації. Заговорили про появу «нового Еко», проте якщо пильно вчитатися в текст роману, то стає очевидним органічний зв'язок між ним і науковими інтересами його автора. Більш того, стане зрозумілим, що роман реалізує ті ж концепції, які живлять наукову думку автора і являє собою переклад гуманістичних ідей У. Еко на мову художнього тексту.

Характерно, що Еко постійно працює над кількома провідними напрямками світової науки, завжди перебуваючи в її авангарді і вдало поєднуючи глибини історії з вершинами найновітніших ідей. Так, починаючи з 60-х років, Еко активно виступає як теоретик постмодернізму. Одна із засадничих ідей постмодерністської естетики, згідно з Еко, це інтертекстуальність, яка виявляє себе в новому творі у формі діалогічного цитування, пародіювання, інтерпретації відомих літературних сюжетів. Ще одна програмна теза постмодерністської

концепції Еко: твір повинен поєднувати у собі проблемність і розважальність, спиратися на традиції літературної класики і водночас не ігнорувати запити і смаки «масової культури». Саме ігнорування традицій класики, заперечення їх і одночасно акцент на підкресленій елітарності та зарозумілості завели художню творчість у глухий кут і сприяли культурній «вичерпаності» естетики модернізму, і зокрема авангардизму. За висловами Еко, в процесі руйнації культури минулого авангардизм дійшов свого логічного кінця: вихолостився до абстракції, до безобразності, до чистого полотна, до дірки в полотні, до спаленого полотна; в архітектурі – до садового паркану, до будинку-коробки; в літературі – до остаточного зруйнування логічної зв'язності, до білого аркуша; в музиці – до цілковитої какофонії і невиразного шуму і, зрештою, до абсолютної тиші. Інакше кажучи, авангардизм дійшов межі знецінення мистецтва, вилучивши з нього усе, що перетворювало його на мистецтво. Постмодернізм, за висновками Еко, це відповідь модернізмові, покликана повернути мистецтву втрачені ним естетичні позиції і реабілітувати інтерес до нього масового читача чи глядача.

Поняттям «постмодернізм» все частіше визначають не тільки становище сучасної літератури, а й стан суспільства взагалі. Постмодернізм проголошує гасло «відкритого мистецтва», вільної взаємодії з усіма старими і новими традиціями. Тобто передбачається смілива гра з цитатами, жанрами і стилями різних епох, зняття різниці між нормативним і ненормативним, взагалі, принципова відмова від поняття норми. Постмодернізм встановлює партнерсько-ігрові відносини між читачем і автором. У відповідь гра й іронія стають важливими якостями цієї літератури, що стала найхарактернішим явищем художнього життя кінця ХХ – поч. ХХІ ст.

Останнім часом у вітчизняній науковій літературі почали розрізняти справжній постмодернізм і «постмодернізм» в лапках. Серйозні зауваження з цього приводу зроблені Л. Баткіним, який пропонує

надзвичайно простий і водночас гранично точний критерій істинності – співвіднесеність з єдиними для всього людства моральними законами «значеннєвого світу, у якому люди вирішують для себе жити і в якому їм доведеться померати» [21, 180]. Іншими словами, якщо постмодернізм справжній ставить суворий і безсторонній діагноз сучасності, то «постмодернізм» перетворює цей діагноз у предмет смакування і мазохістського самозадоволення.

За великим рахунком, “постмодернізм” сьогодні все більше стає винятково східноєвропейським феноменом. У той час, коли у нас захоплюються західними ідеями 60-х і 70-х років, їхні творці вже багато в чому переосмислили свої старі погляди і пристрасті. Яскравий тому приклад – глибокий песимізм Ж. Бодріяра, який охарактеризував теперішнє європейське світовідчуття в дуже похмурих тонах. У сьогоднішньому знівельованому і уніфікованому світі культура, на думку Бодріяра, все більш нагадує якийсь постісторичний смітник. Подібна ситуація, за словами Бодріяра, явилася результатом знищення Іншого. Зникнення культурного Іншого призвело до дуже сумного результату, позаяк «ніщо тепер не захищає символічний простір» [139, 7].

Наприкінці 80-х років ХХ століття європейські інтелектуали з обуренням відреагували на слова Ф. Фукуями на адресу «кінця Історії». Тоді багатьом ще здавалося, ніби це усього лише черговий випад Нового Світу проти Старого. Проте вже і сама Європа з усією очевидністю відчула себе в ситуації «кінця історії». Щоправда, фукуямівське формулювання тут так і не закорінилось: замість нього віддають перевагу вживанню своєрідних «евфемізмів». Бодріяр, наприклад, говорить про трансполітику – «зону, де усе стає оборотним, де можна повернути назад». У межах такої зони «ми стикаємося з чимось, що вже мертво і чому в той же час ніяк не вдасться померти» [138, 5]. Отже, ця сама «трансполітика» якраз і виглядає однією з можливих інтерпретацій «кінця історії».

Звісно ж, Бодріяр – корифей постмодернізму справжнього, без лапок. Як свою особисту драму він переживає теперішню духовну позачасовість. І в цьому підході, у пропусканні культурних проблем «через себе» – джерело надзвичайної інтуїції філософа, яка дозволяє виозначити найбільш пекучі проблеми сучасності: як жити в ситуації зникнення Іншого і де знайти вихід з «кінця історії» у якісь нові форми Буття.

Таким чином настав час усвідомити, що на порядок денний виходить питання про особливості світовідчування прийдешнього сторіччя. Зіставлення поглядів сучасних дослідників показує, що на сьогодні один з найцікавіших, відкрито заявлених проектів завтрішнього світовідчування знаходимо саме у творчості Умберто Еко.

Щоб розкрити зміст проекту Еко, необхідно з найпильнішою увагою вчитатися в його романи – «Ім'я троянди», «Маятник Фуко», «Острів вчорашнього дня». Ці твори, по суті, є відбитком академічних вишукувань Еко. Колосальний успіх твору «Ім'я троянди» можна пояснити скоріш за все винятковою своєчасністю появи книги. Як зауважує Д. Затонський «...щось зсунулося, змістилося, змінилося в навколишньому світі; Еко – усвідомлено чи не усвідомлено – на зсуви, зміщення, зміни відреагував, і ось вам результат...» [60, 7]. Можливо так сталося і у наслідок особливої жанрової «поліфонічності» твору – адже «Ім'я троянди» роман водночас детективний і історичний, інтелектуальний і мемуарний, роман жахів і комедійних колізій. В автокоментарі до роману сам Еко говорить, що склав «такий детектив, в якому мало що з'ясовується, а слідчий терпить поразку», чого, на його думку, «наївний читач може і не помітити» [168, 99].

В. Іванов у вступній статті до роману «Ім'я троянди» пише: «Коли я думаю про цей роман, мені згадується есе Олдоса Хакслі, де той стверджував, що є дві категорії читачів: одні читають тільки детективи, а інші тільки філософську літературу. Умберто Еко одним з перших домігся поєднання в одній книзі декількох протилежностей, які раніше критики

розглядали як полюси, що символізують різні підходи до літератури» [63, 3].

В основу детективної інтриги в романі покладена історія розслідування серії загадкових вбивств, що сталися в листопаді 1327 року в одному з італійських монастирів (шість вбивств за сім днів, впродовж яких розгортається дія роману). Завдання розслідування злочинів покладено на колишнього інквізитора, а радше філософа і інтелектуала, францисканського монаха Вільгельма Баскервільського, якого супроводжує його малолітній учень Адсон, котрий виступає в творі і як оповідач, очима якого читач бачить усе зображене в романі. Вільгельм і його учень сумлінно намагаються розплутати заявлений у творі кримінальний клубок.

Автор з певною наполегливістю пропонує читачеві саме детективне тлумачення. Вже те, що францисканський чернець XIV ст., що вирізняється чудовою проникливістю, англієць Вільгельм Баскервільський, відсилає читача своїм ім'ям до розповіді про найзнаменитіший детективний подвиг Шерлока Холмса, а літописець його має ім'я Адсона (прозорий натяк на Ватсона у Конан Дойля), достатньо ясно орієнтує нас щодо жанру. За висновками В. Іванова «Читачу імпонує, хай даний в дещо іронічній, пародійній формі, традиційний образ сищика, що нагадує Шерлока Холмса не одним лише фамільним ім'ям, але і самим стилем демонстрації своїх викладень, які стосуються не тільки розкриття злочинів, але й більш звичайних життєвих справ» [63, 4].

Втім, численні описи, які, починаючи з перших розділів роману, періодично вкрапляються в розповідь з метою якнай докладнішого поінформування читача про політичну атмосферу та релігійні розбіжності, що мали місце в Європі XIV ст., вказують на те, що перед нами також і історичний роман. Історичний же момент, до якого приурочена дія «Імені троянди», визначений у романі точно: за словами Адсона, «за декілька місяців до подій, котрі будуть описані, Людовик, уклавши з переможеним

Фредеріком союз, вступив в Італію». Однією з центральних подій роману «Ім'я троянди» є невдала спроба примирення папи й імператора, який намагається знайти союзників в ордені Св. Франциска. Епізод цей сам по собі незначний, але дозволяє втягти читача в складні перипетії політичної і церковної боротьби тієї епохи. На периферії тексту зринають згадки про тамплієрів і розправи з ними, про катарів, валвденців, гуміліатів, неодноразово згадуються у розмовах «авиньонське полонення пап», тогочасній філософські та богословські дискусії. Всі ці рухи залишаються поза текстом, хоча орієнтуватися в них необхідно, аби зрозуміти розстановку сил в романі.

«Але й історія, – як стверджує відома дослідниця та перекладач творів Еко О. Костюкович, – якою... розбавлена детективна інтрига, це... ще не все: в творі одне одному протистоять дві кардинально відмінні світоглядні позиції, два бачення істини, сміху, комічного, що надає творові Еко виразних жанрових ознак філософського роману» [85, 151].

Прихованим сюжетним стрижнем роману є боротьба за другу книгу «Поетики» Арістотеля, яка вважалася втраченою. Вона дійсно існувала, і справді є втраченою не лише в романі У. Еко, але й у реальності.

Питання про те, який вигляд мав оригінал «Поетики», не можна вважати остаточно вирішеним. Існування другої частини «Поетики» Арістотеля, присвяченої комедії та комічному, довго піддавалося сумніву. Доказом на користь того, що початковий текст був більше відомого нам, служить і згадування двох книг «Поетики» у списку арістотелівських творів у Діогена Лаертського, і посилання на нього самого Арістотеля. Так, наприклад, у «Риториці» (I, XI, 1372 a 12) Арістотель стверджував, що визначення кумедного (сміхового) наведене в «Поетиці», та й у самій «Поетиці» є вказівка про те, що, крім трагедії й епосу, в ній розглядається також комедія (1449b, 21). На підставі цього вже в XVIст. Ветторі припустив, що доступний нам текст «Поетики» – це лише частина більш загальної праці.

Думка Ветторі знайшла підтримку у філологічній науці ХХ ст. після того, як у 1939 році Крамер відкрив у рукописі Х ст. з Коїзліанівського збірника в Парижі фрагмент втраченого твору комедії. На його основі було зроблено декілька спроб реконструювати втрачену частину «Поетики».

Як об'єкт сюжетних колізій «Поетика» Арістотеля ініціює філософську полеміку в романі, в якій протиставляються дві діаметрально протилежні світоглядні концепції щодо знання як знаряддя пошуку та зберігання істини.

Концепція ченця Хорхе зводиться до того, що знання є формою консервації і приховування істини. З точки зору Хорхе, істина не є знанням з безкінечно заданою і невичерпною перспективою. Інакше кажучи, істина не безмежна, принаймні, вона не є такою для людини. Істина необхідна для людини, вважає Хорхе, але має бути обмежена колом знань, встановлених авторитетними богословськими працями, визнаними за канонічні. Пошуки істини за їх межами лише дискредитують ці знання і тому є небезпечними та шкідливими. Прикладом і уособленням подібної небезпеки для Хорхе і є книга Арістотеля, бо Арістотель сміливо піддає критиці будь-які істини і не рахується ні з якими авторитетами.

Навпаки, концепція Вільгельма полягає в тому, що знання насамперед стимулює до свого подальшого поглиблення, до пошуку нових істин, сенс яких не обмежується встановленими релігійними догматами і є безмежним та невичерпним. На доказ правоти своєї думки, Вільгельм також посилається на Арістотеля, але вже як на позитивний авторитет і приклад. Символом подібного творчого ставлення до проблеми знання стає для Вільгельма сміх, комічне – як елемент світогляду людини, який ініціює в ній передусім самокритичність. Самокритичність, скепсис для Вільгельма, це перш за все ознака людини мислячої, що не сприймає сліпо усе на віру, тобто це творчий стимул для саморозвитку та самовдосконалення.

Середньовічний світ жив під знаком вищої цілісності: єдність божественна, поділ походить від диявола. Єдність церкви у романі втілено в інквізиторі, єдність думки – в Хорхе, що, незважаючи на сліпоту, запам'ятовує величезну кількість текстів повністю напам'ять, інтегрально. Така пам'ять спроможна берегти тексти, але не націлена на створення нових. Пам'ять сліпого Хорхе – це модель, за якою він будує свій ідеал бібліотеки. Бібліотека, в його уявленні, – це гігантський спецхов, місце, де в цілісності зберігаються тексти, а не місце, де старі тексти служать відправними пунктами для створення нових. Саме з метою перешкодити монахам віднайти в книжках бібліотеки знання та істини, що відволікли б їх від фанатичної віри, або зародили сумнів у ній, Хорхе і впроваджує порядок вибіркової видачі книг, чим фактично монополізує право на знання та істину. Хорхе згадує чимало аргументів, що містяться в книжках бібліотеки і можуть сприйматися як неприпустимі серед істин християнського віровчення. Але особливу ненависть у нього викликає сміх, комізм, елементи якого містяться не лише у світських, але й у релігійних працях і асоціюються у Хорхе з чимось абсолютно несумісним із серйозністю релігійних істин, а лише з диявольським наущенням, яке дискредитує Бога в очах людини. Навпаки, для Вільгельма сміх – вияв творчого, ініціативного і розумного начала в людині, яке аж ніяк не суперечить постулатам віри.

«Хорхе, – на думку Ю. Лотмана, – уособлює дух догми, Вільгельм – аналізу. Один створює лабіринт, інший розгадує таємниці виходу з нього. Міфологічний образ лабіринту пов'язаний з обрядом ініціації, і Вільгельм – борець за ініціацію духу. Тому бібліотека для нього – не місце, де зберігаються догми, а запас їжі для критичного розуму» [101, 476].

Коли в ході фінальної дискусії в «межах Африки» Вільгельм запитав, «чому інші книги ти хоча і прагнув сховати, але не ціною злочину?... І лише через цю книгу ти погубив побратимів і згубив власну душу», сліпець відповів, що «кожне із слів Філософа... свого часу перевернуло

існуючі уявлення про світ. Але уявлення про Бога йому поки не вдалося перевернути... Якщо б ця книга стала предметом вільного тлумачення, це означало б падіння останніх меж» [170, 263]. В очах Хорхе «сміх – це слабкість, гнилість, розбещеність нашої плоті». Більш того, йому не страшні еретики, бо «ми знаємо їх всіх і знаємо, що у їхніх гріхів теж саме коріння, що і в нашій святості». Але якби хоч одного разу знайшовся хоча б один, хто посмів сказати: «Сміюся над Пресуществлінням!», ...тоді в нас не знайшлося б зброї проти його богохульства». Між Вільгельмом і Хорхе є щось загальне: вони однаково бачать і, можливо, схожим чином оцінюють цей недосконалий світ; обидва однаковою мірою абсолютизують стихію сміху. Лише знаки розставляють різні: у Хорхе сміх, а, значить, і сумнів згубні; у Вільгельма – благодієльні. Але саме ця крихта робить їх найнепримиреннішими ворогами.

Ми звикли вважати, ніби світоглядні розбіжності мало не повністю збігаються з лініями ідеологічних розломів. Автор «Імені троянди» пропонує побачити світ по-іншому. Світ, згідно з У. Еко, більше не поділяється на «правих» і «лівих», «реакційних» і «прогресивних», «релігійних» і «атеїстичних» – всіх фанатиків він поміщає немов би по один бік якоїсь демаркаційної лінії. А хто вбачається йому там на іншому боці – гуманісти, реалісти, прагматики? Вони – носії сміху, іншими словами ті, що сумніваються. Вільгельм вважає, що «жахливо ...вбивати людину, ...аби сказати: «Вірую в єдиного Бога». Така терпимість пов'язана, однак, не стільки з милосердям, скільки з підозрами, що стосуються «безформності» світу, та з впливаючою звідси недосконалістю буття: «Який чудовий був би світ, якби існували правила ходіння лабіринтами». Цілком логічно, що зброєю такої людини може бути тільки сміх, і що людина ця не в змозі – всупереч всім своїм безсумнівним професійним талантам – одержати реальну перемогу над Хорхе, тобто над Світовим Злом (або «органічною інерцією цього світу»).

Справа в тому, що викриття Хорхе нічого не змінило і не поліпшило; ніякої моральної перемоги Вільгельм над супротивником не здобув. Унікальну книгу Арістотеля врятувати не вдалося: сліпець все-таки встиг перекинути лампу і кинути рукопис у спалахнутий вогонь. Врешті-решт згоріла найбільша в християнському світі бібліотека та й увесь стародавній монастир. Що правда, загинув і злочинець. «Проте із смертю чудовиська старий порядок не відновився, – пише, докладно аналізуючи роман, німецький історик Г. Клебер, – навпаки, через нього і разом з його загибеллю порядку цьому приходить кінець насильницький, остаточний, апокаліпсичний... В результаті детектив виявляється не переможцем, а переможеним або, в кращому разі, з пірровою перемогою» [206, 45-46]. Адже завдання детектива полягало в тому, щоб відібрати у Хорхе книгу Арістотеля і зробити її надбанням усіх. «Беззастережно програє умілий і досвідчений сищик, – підкреслює Д. Затонський, – виграє не просто безпорадний сліпець, але і негідник, злочинець, породження пекла. Значить, річ не стільки в людях, скільки в обставинах, а, можливо, ще точніше, в світовлаштуванні» [60, 11].

Класичний детектив завжди був жанром ідеологічним: «Порок покараний, справедливість тріумфує!» – от незмінний його девіз. А це означає, що відновлюється світопорядок: завжди старий і тим самим – «правильний». Що ж до Еко, то він кримінальний жанр деідеологізує, так, що «Ім'я троянди», по суті, анти-детектив або пародія на нього. По-перше, це стосується стилю: можна виявити сторінки, які схожі не тільки на роботи Конан Дойля, але і на Райдера Хоггарта («Копи царя Соломона»), або на манеру відповідних новел Едгара По. По-друге, виглядають «пародійними» дії Хорхе: він нагромаджує купу трупів, влаштовує пожежу, жертвує, нарешті, власним життям, і все це тільки заради того, щоб перешкодити прочитанню другого тому арістотелевої «Поетики». Чи не простіше було б її відразу знищити або взагалі не привозити її сюди з Іспанії чи, принаймні, не берегти її після того, як нею зацікавилися ченці і,

тим більше, Вільгельм? Але ж тоді не склалася б інтрига, а Еко потребував саме такої інтриги, тобто відвертої її «нетрадиційності». А по-третє, існує історичний прототип Хорхе – знаменитий аргентинський письменник Хорхе Луис Борхес. Ось що каже з цього приводу Еко: «Мене усі запитують, чому мій Хорхе і на вигляд і по імені вилитий Борхес і чому Борхес у мене такий поганий. А я сам не знаю. Мені потрібен був сліпець для охорони бібліотеки... Але бібліотека плюс сліпець, як не крути, дорівнюють Борхесу» [168, 94]. Той і насправді був сліпий, і справді очолював Національну бібліотеку своєї країни. Проте й у цій його відповіді проглядає іронія, а ще більше гра та містифікація.

«Ім'я троянди», як стверджує Д. Затонський, це не детектив, а пародія на нього, тому що «висаджує жанроутворюючу ідеологію, чим, слід зауважити, ставить під сумнів ідеологію як таку. І виходить, що сміх – принизливий, пародійний, іронічний – все-таки зброя» [60, 14].

Поділ людства на фанатиків і на тих, що сміються і сумніваються, напевно підказаний автору і особистим життєвим досвідом – в 60-і він був активним європейським «лівим». І тут справа не тільки в методах ведення боротьби за якийсь новий і кращий світ, але і в сумнівах, що стосуються як можливості, так і доцільності побудови такого світу. Еко – як автор «Імені троянди» більше не вірить в Прогрес. Існує думка, що «моделлю» У. Еко послужило оповідання Р. Кіплінга «Око Аллаха», в ньому дія також відбувається в католицькому монастирі, і ще ціла низка інших збігів: наприклад, в «Оці Аллаха» фігурує якийсь Іоанн з Бургоса, а тут – Хорхе з Бургоса. Але найістотніше те, що у Кіплінга інтрига крутиться докола проблем Прогресу: настоятель монастиря – людина м'яка, гуманна, навіть вільнодумна – проте вщент розбиває успадкований від арабів мікроскоп. І так пояснює свій «варварський» вчинок: «... Це народження нового, діти мої, було б невчасним... Воно послужило б причиною жахливого мору, важких страждань, жорстоких розколів і кромішньої п'їтьми в цьому темному столітті». Кіплінг вважає за краще «перечекати», подивитися, чим

обернеться ХХ століття. А Еко вже навчений досвідом як минулого, більш ніж симптоматичного століття, так і всієї людської історії, «вважає за краще уникати будь-якої дії, навіть щонайменшої активності: адже, по суті, нічого всерйоз не можна ні поліпшити, ні зіпсувати, ні прискорювати неіснуючі зміни, ні їм перешкоджати...».

У символічній мові роману особливе місце посідають фантастичні перекомбінації образів, стабільно інтегрованих у рамках догматичної свідомості. У романі це, насамперед, образи фантастичних створінь художнього генія, що породжує жахливі і сміховинні сполучення в орнаментах книжкових заставок або на фронтоні і капітелях монастирської церкви: На полях Псалтиря був показаний не справжній світ, а вивернутий навиворіт.

«Голови на пташиних ніжках, звірі з людськими руками, ... зебровидні дракони, істоти зі змінними шиями, мавпи з рогами оленя,... і одностілі двоголові чудовиська і двустілі одноглові...» Адсон «над цими сторінками гинув від замилювання і сміху», а ченці «зареготали на все горло» [170, 417].

Вільне комбінування деталей в нових, заборонених для існуючої моделі культури, сполученнях є творчість. Світ існуючий відбивається в символах, як вчить Адсона Вільгельм, «у невичерпності символів, якими Господь, через посередництво витворів своїх, глаголить до нас про вічне життя». Але якщо світ, даний людині, відбивається в системі знаків, то творчість, породжуючи нові, нечувані знаки, дестабілізує старий світ і творить новий. Тому у творчості – два обличчя: сміх і бунт. Спорідненість їх розкривається в загальному злитті в стихії карнавалу. Хорхе Бургоський не дарма намагається заборонити сміх: «Марнослів'я і сміхотворство непристойні для вас!»

Прагнення Вільгельма розшукати схований в лабіринті бібліотеки монастиря рукопис і намагання Хорхе не допустити його виявлення лежать в основі того інтелектуального поєдинку між цими персонажами, зміст

якого відкривається читачеві лише на останніх сторінках роману. Це боротьба за сміх.

В сміх, як відомо, закладено глибокий критичний початок, хоча сміх не діє як загальне сліпе нещадне заперечення, тобто як руйнація. У ньому закладений глибоко стверджувальний потенціал, оскільки комедійний сміх базується на певному естетичному ідеалі. У такий спосіб сміх, особливо комедійний, прагне викорінити недоліки, зруйнувати існуючу несправедливість і створити нову – принципово відмінну – систему взаємовідношень.

Історичний роман, як і детективний, – вважав Г. Клебер, – найбільш придатний для втілення основних ідей Еко. Адже обидві ці літературні форми відкрито пропагували якийсь «світолад і відповідність між цим світоглядом та порядком в світогляді» [206, 56]. Руйнуючи те й друге, автор «Імені троянди» заповнював вакуум матерією сміху. І сміх цей, на думку філософа Р. Віланда, – «означає щось більше, ніж внутрішнє вивільнення з-під гніту обставин, над якими неможливо запанувати ні політично, ні за допомогою аргументів. Сміх – це (зовсім не посередньовічному) – щось на зразок нового світовідчуття, що ігнорує ту просвітницьку традицію, котра довіряла силі доказів і здатності світопорядку змінюватися на краще». Що правда, сам Віланд по-іншому дивиться на світ: «Світ сміху ... попрощався з ідеями Добра, Істини, Справедливості, ... це світ резіньяції і відмови, втомлений і постарілий... Наївність Відродження залишилася за спиною Вільяма (Вільгельма) і його світу» [206, 118]. Важко вирішити, що «правильніше»: вірити в неіснуюче чи не вірити в існуюче... Умберто Еко, керуючись сентенцією: «Нове – це просто добре забуте старе», відтворював світ таким, яким той був завжди або, принаймні, до тих пір, доки зайве не загордився собою. Такий, на думку автора «Імені троянди», світ Середніх віків: «...Всі проблеми сучасної Європи сформовані, в нинішньому своєму вигляді, всім досвідом

Середньовіччя... Середні віки – це наше дитинство, до якого треба повертатися постійно» [168, 103].

Слід відзначити, що в романі У.Еко помітні впливи історичних досліджень останніх десятиліть, які піддали перегляду численні глибоко укорінені уявлення про середньовіччя. Після роботи французького історика Ле Гоффа, демонстративно названої «За нове середньовіччя», ставлення до цієї епохи зазнало широкого переосмислення. В роботах Пилипа Арієса, Жака Делюмо, Карло Гінзбурга, А. Гуревича та багатьох інших на перший план висунувся інтерес до плину життя, до «неісторичних особистостей», «менталітету», тобто до тих рис історичного світогляду, які самі люди вважають настільки природними, що просто не помічають їх, та до ересей як відбитку цього народного менталітету.

Доречно згадати, що професор Ернст Фольмер вважає, що в «Імені троянди» зроблена спроба реконструкції середньовічної ментальності» [206, 190]. Але головне все ж таки в іншому: Вільгельм – це немов би «наша людина в Середньовіччі», а таким чином Середньовіччя, зі свого боку, стає ніби «нашим» або, точніше, «загальним» – загальним станом і загальним простором. Фольмера резонно цікавить питання, чому це саме сьогодні так виразно позначився повсюдний інтерес до цього «темного часу», «незначного проміжку» між Античністю і Відродженням. «Те, що Еко, а також і деякі інші вчені,... продовжують Середньовіччя, і ми відкриваємо в ньому нові, навіть «модерні» риси і навіть тлумачимо його як нашу колективну молодість, – наполягає Фольмер, – залежить від нашої сучасності. Природно, що час, який знову зникає до апокаліпсичних уявлень, час, в якому ідея прогресу, – ця секуляризована версія Спасіння – виглядає більш ніж сумнівною, не сміє вже визначати Середньовіччя як прохідний епізод на шляху до кращого світу» [206, 221].

Як зауважує В. Іванов «Картина середньовічної культури, відтворена в романі Еко, на загальну думку західних критиків, відчула на собі вплив концепції карнавалу та сміхової культури, виробленої М. Бахтіним» [63, 5].

I, дійсно, картини роману свідчать, що У. Еко, безумовно, добре знає теорію карнавалу М. Бахтіна і той глибокий слід, який вона лишила не тільки в науці, але й у суспільній думці Європи середини ХХ ст.

Карнавал, за М. Бахтіним, виступає як антипод офіційної середньовічної релігійної ідеології, поповнюючи народним святковим сміховим світосприйняттям її гнітючу серйозність і однобічність. «Карнавал не знає поділу на виконавців і глядачів. Карнавал не споглядають – у ньому живуть, і живуть всі, тому що за ідеєю своєю він всенародний. Поки карнавал відбувається, ні для кого не існує іншого життя, крім карнавального. Від нього нікуди піти, тому що карнавал не знає просторових кордонів. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної свободи. Карнавал носить всесвітній характер, цей особливий стан усього світу, його відродження, відновлення, до якого причетні усі» [22, 10] На думку М. Бахтіна, у середньовічних карнавальних святкуваннях особливість сміху як заперечувальної і одночасно життєстверджуючої сили постає у своєму повному і справжньому вигляді. У. Еко знає та враховує роботи Хейзінга, і книги на кшталт «Свята блазнів» Х. М. Кокса.

Але його тлумачення сміху і карнавалу, яке все ставить «з ніг на голову», не зовсім збігається з бахтінським. Сміх не завжди служить свободі. Зовсім по-карнавальному звучить знущальна промова інквізитора Бернарда до приреченого на болісну смерть Ремигій: «Скоріше в мої обійми, брат Ремигій, дай розрадити тебе...». Тут мимоволі згадуються карнавалізовані ритуали нацистських таборів смерті та карнавальна обстановка автодафе. Моторошні бачення пекла, що відвідують збуджену уяву Адсона під впливом архітектурних фантазій собору, теж відзначені печаткою карнавальності і саме цей аспект має на увазі філософія Хорхе: необмежена і неконтрольована іронія та скепсис небезпечні тому, що потенційно схильні переростати в тотальне заперечення і руйнацію будь-яких раніше встановлених істин. Хорхе боїться, що добута

непідготовленим для її сприйняття розумом істина може призвести до заколоту проти Бога, до руйнації незаперечних істин і цінностей, до заперечення заради самого заперечення, до незбалансованості моралі і знання.

В романі Умберто Еко постійно стикаємось з обговоренням питань, що зачіпають злободенні інтереси сучасників. І проблема наркоманії, і суперечки про гомосексуалізм, і розмірковування над природою лівого і правого екстремізму, і міркування про несвідоме партнерство жертви і ката, а також про психологію катування – усе це, на нашу думку, рівною мірою належить як XIV, так і XX ст., напевно, і XXI ст., позаяк читач відчуває історичний інтерес до проблем книгосховищ, створених з метою не допустити загал до «шкідливої» книги, або до конфронтації науки, заснованої на сумніві, чи богослов'я, теоретики котрого ніколи не знаходять конкретних відповідей, а лише “єдино правильні”. Проте найбільш сучасно звучать не ці мотиви в ековському концерті ідей, партитурою якого є «Ім'я троянди». В романі наполегливо звучить наскрізний мотив: утопія, реалізована за допомогою потоків крові (Дольчино), і служіння істині за допомогою брехні(інквізитор) – це мрія про справедливість, апостоли якої не щадять ні свого, ні чужого життя.

Безумовно, історичний роман завжди створювався на догоду теперішньому часу і навіть майбутньому – він перекидав мости від епохи до епохи. Але робив це для того, щоб простежити і відтворити рух, розвиток, прогрес, але аж ніяк не кружляння або стояння на місці. Сам Еко розрізняє три різновиди історичного роману. Перший – щось міфоготичне, де минуле не більш ніж антураж. Потім «роман плаща і шпаги» в дусі Дюма, де на тлі квазі-історичних реалій розвивається вигадана інтрига, а герої – вигадані і справжні – діють лише «згідно з загальнолюдськими мотивами». І нарешті роман власне-історичний, де герої не обов'язково жили насправді, зате скоювані ними дії могли бути вчинені тільки там і тоді. «В цьому сенсі, – робить висновок Еко, – я безумовно писав

історичний роман» [168, 104]. І далі говорить: «Сто разів із ста, коли критик або читач пишуть або говорять, що мій герой висловлює занадто сучасні думки – в кожному випадку йдеться про буквальні цитати з текстів XIV століття. А на інших сторінках читачі знаходили «витончено середньовічні пасажі», які я писав усвідомлюючи, що непристойно модернізую» [168, 104]. Це свідчить про одне: якщо люди, котрих в часі розділяють добрі п'ятсот років, мислять схоже, то це нестільки означає, буцім то ті з них, що жили в XIV столітті, не осучаснені, скільки те, що прогрес (принаймні, духовний) – поняття вельми умовне і проблематичне.

Але слід визнати, що історичний роман, який заперечує Прогрес, не меншою мірою пародійний, ніж роман детективний, в якому, наприклад, терпить поразку сищик. Іронія і абсурд зупиняються на порозі малого, простого і незначного, неначебто зрозумілого самого по собі. А межі матерій складніших, багатозначних, мінливих – це, навпаки, домен абсурду, місце, де «Бог грає в кості». І в результаті постає світ, який, за словами Г. Віланда, «перш за все розпрощався з довірою до понятійної реальності. Немає більше однозначності аргументу, є лише багатозначність різних інтерпретацій; немає більше наукової формули, є лише багатий варіантами виклад; немає більше чіткого поняття, є лише вагітна натяками метафора» [206, 118]. Текст «Імені троянди» неначе зайнятий простим, але він має на увазі складне (навіть назва роману неймовірно багатозначна). І вибір детективного жанру тут, звичайно ж, не випадковий: засобами денної логіки сищик намагається розплутати «нічні» кошмари, що і зумовлює його поразку.

Отже, зовнішність оманлива, а вчинки й реакції людей непередбачувані й незбагненні. Д. Затонський наводить переконливий приклад з роману Г. Броха «Смерть Вергілія», де важко хворий творець «Енеїди» дивиться вночі у вікно і бачить сценку без початку і кінця, вирвану з ланцюга причинності. Троє – худий чоловік, товстий чоловік і жінка. Вони п'яні і непристойні. Худий збив з ніг товстого, і чути

загальний сміх, хрипкий, невпинний, диявольський. Раптом видіння зникає з свідомості поета, але залишається сміх, взагалі сміх, «сміх, що руйнує реальність». Навіть під час бесіди з імператором Октавіаном Августом поету все ще вчувався сміх – щось сміялось, беззвучно і зневажливо... Для Броха ситуація майже шокова: світ, такий звичний і зрозумілий, раптом виразно захитався.

І символічно, що у Броха, сміх (тобто метафора, що уособлює погляд на світ, такий недосконалий і зрадливий, що не заслуговує навіть на серйозне до себе ставлення) вже відділився від конкретних носіїв. А Еко пішов ще далі і, вишукано замінив гротеск іронією, заховав сміх у підтекст. Отже молодосвідчений читач може і не помітити, що «Ім'я троянди», – звичайно ж, наскрізь суцільна пародія: на детектив, на історичний роман, на роман жахів, на мемуари, та взагалі на все на світі. У той же час пародіювання тут – щось більше, ніж прийом: в певному плані це і філософія життя, і філософія ставлення до життя – філософія, ім'я якої – «постмодернізм». «Постмодернізм, – як пояснює У. Еко, – не хронологічне явище, а певний духовний стан. В цьому сенсі слушною є думка, що у кожної епохи є власний постмодернізм... Вочевидь, кожна епоха свого часу підходить до порогу кризи, подібно зображеному у Ніцше у «Несвоєчасних роздумах», де йдеться про шкідливість історизму. Якщо постмодернізм означає саме це, то стає зрозумілим, чому постмодерністами можна назвати Ситера і Рабле, і, безумовно – Борхеса» [168, 101-102].

Філософська довершеність досліджуваного твору в тому, що Еко не вбирає сучасність в одяг середніх віків і не змушує францисканця і бенедиктинця обговорювати проблеми загального роззброювання або прав людини. Він просто виявив, що і час Вільгельма Баскервільського, і час автора цього образу – одна епоха, що від середніх віків до наших днів ми б'ємося над тими самими питаннями, а сміх за всіх часів справляв на людину очисну дію, та й почуття гумору завжди вважалося одним з

найшляхетніших почуттів людини. Звичайно, сміх і комічне не одне й те ж: не все, що смішно – комічне. Це швидше за все продукт розвинутої людської культури, спроможність людини подивитися на себе з боку, піднятися над своїми амбіціями. І за всіх часів комічне і сміх зв'язували зі свободою і впевненістю людини у своєму безумовному піднятті над власними інтересами, тобто, вони завжди являлись творчим стимулом для саморозвитку та самовдосконалення.

По-новому зазвучали гуманістичні ідеї у другому романі У. Еко «Маятник Фуко». В інтерв'ю французькому журналові «Ле Пуен» Еко розповідає історію написання свого другого роману: «Це було мукою. Я почував себе немов жертва шантажу. Чи не пишу я його, бува, лише для того, щоб не бути автором тільки одного роману, успіх якого міг бути випадковістю? Писати «Ім'я троянди» було розвагою, я не відчував відповідальності. А тут я вже сам вступив у гру. Я мав страшне відчуття, ніби ризикую одразу всим» [129, 170].

«Ім'я троянди» починається латинською мовою, «Маятник Фуко» – староеврейською. Еко каже, що в другому випадку він зробив це з наміром знеохотити читачів, – аби ніхто не думав, ніби він, заживши першим романом небувалої популярності, шукає собі знову легкого успіху. Та виявляється, читачі самі прагнуть такого «знеохочування», аби вони могли себе ще дужче поважати.

«Маятник Фуко», за висловом самого Еко, «це історія всіх змов, які тільки можна собі уявити на нашій планеті». Дія роману відбувається в період від початку 70-х і до кінця червня 1984 року переважно в Італії. Молодий історик на прізвище Казобон (натяк на швейцарського герметиста Ісаака де Казобона) пише роботу про тамплієрів і одного разу розповідає про свої вишукування новим друзям – співробітникам престижного видавництва, один з яких – Бельбо – скептик, набагато старший від Казобона, інший – Діоталлеві – захоплюється каббалістикою і вважає себе євреєм. Історія тамплієрів захоплює друзів Казобона.

Незабаром інтерес до храмівників розпалюється з ще більшою силою після дуже загадкової події: до видавництва приходить відставний офіцер і пропонує свій рукопис, в якому почата спроба дешифрування одного середньовічного тексту, що інтерпретується ним як якийсь План таємної діяльності тамплієрів, корті спаслись після розгрому ордена королем Пилипом Красивим. Автор рукопису після цієї зустрічі зникає при надзвичайно таємничих обставинах, а головні герої роману Еко, остаточно зацікавлені, звертають найпильнішу увагу на залишений їм у видавництві рукопис. Друзі починають будувати свої припущення, у чомусь погоджуючись зі зниклим автором, а в чомусь – сперечаючись з ним.

В результаті на основі стислого тексту, що являє собою взагалі нескладні словосполучення, зміст рукопису «реконструюється» в глобальний План, розрахований на декілька сторіч слугувати керівництвом до дії ордена тамплієрів. Практично вся європейська історія – від Шекспіра, Бекона, езуїтів, масонів, розенкрейцерів і до Гітлера, Нілуса, Вітте, Миколи II – починає розглядатися героями як реалізація Плану. Поступово друзів починають оточувати дуже дивні особистості, немов би з натяками на те, що вони бажають бути втаємниченими в План, хоча герої тримають свій «винахід» у найсуворішому секреті і не дають ніякого приводу для здогадок про його існування.

Незважаючи на конспірацію обставини складаються таким чином, що про План дізнається один їхній давній знайомий – надзвичайно поінформований в окультних науках, після чого і настає розв'язка в романі.

Діоталлеві, помираючи від раку, перед смертю говорить Бельбо, що розглядає свою хворобу як покарання за План – за цей жарт з Історією. «Ми, – говорить він, – згрішили проти Слова, яке створило й утримує світ» [175, 632].

Окультист, дізнавшись про існування Плану, відразу приймає його за чисту монету і починає власну гру з метою роздобути Карту світового панування – один з елементів «відновленого» друзями Плану.

З Бельбо ж відбувається парадоксальна історія - його захоплюють люди, що називають себе Тамплієрами – Лицарями інтернаціональної Синархії, тобто в реальному житті виникає орден ТЛІС – головний суб'єкт вигаданого героями дійства Плану. Але перед тим, як потрапити в полон, Бельбо встигає повідомити Казобону, що все повинно відбутися в ніч Святого Іоанна в паризькому Консерваторії Науки і Техніки, розташованому в будинку колишнього собору Сен-Мартен-де-Шан. Казобону вдається залишитися в Консерваторії після його закриття, і, сховавшись у відлюдному місці, він спостерігає трагічний фінал цієї історії. До півночі в Консерваторії збираються практично всі дійові особи роману, котрі, як виявляється, належать до ордену ТЛІС. Вони намагаються змусити Бельбо розкрити секрет Карти світового панування, проте той відповідає на всі їхні домагання з презирливою іронією. Оскаженілі адепти ордену ТЛІС страчують Бельбо – вішають його на тросі маятника Фуко, що є одним з експонатів Консерваторія. Казобону вдається покинути це окультне дійство; але він знає, що і його дні полічені – люди ТЛІС напевно вже йдуть його слідом.

Можна було б сказати, що в «Маятнику Фуко» демонструється неспроможність езотеричного світосприйняття і, отже, того типу семіозису, що спирається на принципи герметизму і каббалістики. Точніше, неспроможність спроби зведення цього езотеричного світосприйняття в якийсь абсолют, що не потребує до себе критичного ставлення. Так, за словами Л. Хатчен, роман Еко «показує, що трапляється з герменевтичним мисленням, коли воно стикається з іронією – своїм структурним і герменевтичним близнюком» [196, 125].

Здається, що все-таки головний об'єкт критики Еко – не стільки герметичний (або каббалістичний) семіозис, скільки сама ідея необмеженого семіозису, що розкручується до того ж ще й у ігровій формі.

Спеціаліст з інтерпретації свідомо створює пародію на інтерпретацію, висміюючи маніпулювання аналогіями та елементами, не пов'язаними між собою, волюнтаристське поєднання фактів у значуще ціле, а також відсутність в такій інтерпретації будь-якої логічної цілісності. Віртуоз інтерпретації сам підтверджує: «так, я хотів показати у своїй книзі «Відкритий твір», що існує необмежена кількість інтерпретацій кожного твору. Але це не означає, що всяка інтерпретація добра. Можна робити по Парижу прогулянки безліччю маршрутів, однак деякі з них нереальні: вони закінчуються тупиком або перетинають Сену в місцях, де немає мостів. Кожен текст, як і кожне місто, нав'язує нам певні обмеження, змушує бути послідовними. Нелегко визначити найкращу інтерпретацію, якщо їх безліч, але не так уже й важко визначити, котра з них погана» [129, 172].

Отже, не кожній інтерпретації можна довіряти. Але не всі читачі зрозуміли іронію автора. Дехто, наприклад, був щасливий знайти в романі підтвердження своєї точки зору на твори Шекспіра, які, мовляв, насправді писав Бекон.

Зрештою, герметизм і каббалістика не вигадані сучасними людьми: вони дані ззовні і, отже, не нам судити про достоїнства і хиби даного типу світосприйняття - в есхатологічній перспективі все саме по собі стане на свої місця. До речі, помираючи, Діоталлеві аж ніяк не вважає свою хворобу простим результатом занять каббалістикою. Він навіть згадує вислів одного раввина, що застерігає учня, який переписує Тору: «...Якщо ти загубиш хоча б букву або зайву букву напишеш, ти зіпсуєш увесь світ» [175, 720]. Каббалістика, як відомо, не порушує цю заповідь: тлумачення Тексту будується на комбінаториці споконвічно визначеної суми знаків. На відміну від каббалістів, герої роману, розробляючи свій План, були значно менш педантичними: «Ми, – говорить Діоталлеві, – хотіли переписати

Тору, але не боялися недописати або приписати буквою більше або менше» [175, 720].

План – це результат необмеженого семіозису, яким бавить себе людина, що спустилася трансчасовою штольнею на той ярус Історії, з якого вона хоче переписати весь її подальший хід. Проте ця ж сама штольня дозволяє вирватися на земну поверхню і тіням минулого, колись надійно утримуваним у своїх підземеллях пізнішими культурними нашаруваннями. Чи ж варто дивуватися, що плід людської уяви спроможний в один прекрасний момент стати явою і почати реальне матеріалізоване існування. Саме так міркує наприкінці роману Казобон, «варто тільки винайти План – і він здійснюється іншими, виходить, План немов би дійсно існував, більш того, відтепер він існує» [175, 274].

Потребує осмислення та грань, за котрою будь-яка, нехай навіть найфантастичніша, інтерпретація Історії перестає бути власне інтерпретацією і перетворюється в певний альтернативний проект, що розкручується інфернальними сутностями, котрі вибрались з трансчасової штольні. Імовірно, ця грань і повинна стати певною природною межею необмеженого семіозису.

Така межа, безумовно, існує. І критерій, що дозволяє визначити її місцезнаходження, полягає в можливості виправдати семіозис зсередини, а не ззовні. Причому, виправдати не з погляду ігрового мотивування, а з позиції якихось вищих змістів людського буття, через такі поняття, як жертва, подвиг, самозречення. Знаходячись всередині Плану і займаючись незчисленними інтерпретаціями подій світової Історії, герої роману просто грали. Їхнє блукання в нетрях Плану відверто нагадувало гру в схованки із самим собою в ризоматичному лабіринті з дзеркальними стінами. Отже, План був грою, точніше, грою в План. Єдиним виправданням цієї гри є для героїв сама гра. Можливо, покинувши простір Плану, вони і зуміли б усвідомити трагізм власного стану. Проте цього не сталося з волі гравців, а трапилося занадто пізно – коли вирватися за межі вигаданого ними

лабіринту можна було лише ціною власного життя. І тут надзвичайно значима та послідовність, з якою друзі покидають цей світ.

Перед смертю Діоталлеві говорить Бельбо про їхню загальну провину перед Історією. Той спочатку не готовий сприйняти думку друга. Проте почуте, безумовно, западає в душу Бельбо. Діоталлеві – жертва Плану – Жертва на спокуту вчиненого ними усіма. Жертва – це виправдання подвигу. І Бельбо чинить подвиг в ніч на 24 червня 1984 року в паризькому Консерваторії. Цієї ж ночі помирає і Діоталлеві. Жертва і подвиг завжди йдуть поруч...

А Казобон, Залишивши Консерваторій, намагається пояснити собі поводження Бельбо перед стратою. Адже він запросто міг би наговорити месникам ТЛІСів нісенітниць і тим самим врятувати своє життя. Проте Бельбо вчинив інакше. «Йому, – як починає розуміти Казобон, – було огидним приниження перед відсутністю сенсу». Казобон остаточно усвідомить усе значення зробленого його другом лише після прочитання його автобіографічних нотаток, що розповідають про надзвичайний духовний досвід, придбаний Бельбо в тринадцятилітньому віці. Тоді, в самому кінці війни, йому довірили виконати на трубі урочистий відбій на похорон полеглих партизанів. Казобон відчуває, що в житті Бельбо це був «вирішальний момент, той, що виправдовує народження і загибель», адже він тоді «дивився в очі Істині» [175, 603]. Погодитися на нав'язувану ТЛІСівцями гру означало для Бельбо зрадити цю Істину, і він обирає смерть. Осягнувши глибокі витoki того Змісту, яким керувався його друг, Казобон до кінця виконує власне призначення – він дає правильну інтерпретацію подвигу Бельбо, яка в свою чергу, виправдовує жертву Діоталлеві.

Розглянуті сюжетні колізії та філософські акценти дають підстави зробити певні висновки: вистражданий Автором позитивний ідеал необмеженого семіозису – це створення значень в рамках гранично напруженої сакральної осмисленості життя. Роман переконливо доводить,

що «необмежене» не тільки може, але і повине бути «в рамках». І ця істина – не оксюморон. В противному ж разі, семіозис вироджується в елементарну нікчемність і завершується повним розчиненням усього справді значимого в бездонній порожнечі Задзеркалля.

А саме о-смислений семіозис покликаний стати тим самим путівником, що допоможе подорожанину відшукати вихід із не-свідомого, ризоматичного лабіринту в якусь нову якість життя, у більш високі яруси Універсуму. Еон Ризоми – мабуть, найбільш серйозний іспит для Людини за всю її Історію. Альтернатива тут гранично жорстка – або загинути, заплутавшись у безмежному просторі лабіринту, або врятуватись, вирвавшись в інший вимір буття. Отож недарма Еко зображує в романі ризому у виді інфернального лабіринту паризьких підземель, з яких часом так важко вибратися назовні...

Л. Хатчен відзначає, що без іронічного компонента «Маятник Фуко» був би просто-напросто «прикладом герметичного семіозису», а завдяки іронії роман «стає одночасно і прикладом, і критикою (герметичного семіозису)² [197, 5]. Дійсно, іронія в даному випадку – кращий засіб доказу неспроможності претензій ренесансної моделі світосприйняття на роль нової універсальної метатеорії пізнання. «Маятник Фуко» – і це впливає вже з подвійного значення назви роману – своєрідна відповідь класику постмодернізму М. Фуко, що відчув відродженську епістему з усіма її «сусідствами підігнаності», «перекликами суперництва», «зчепленнями аналогії» і «простором симпатії й антипатії» як якийсь особистий досвід Коментатора, що спостерігає світ із «проміжку між первинним Текстом та необмеженістю Тлумачення» [159, 89]. Еко безпомилково передбачив ту спокусу, в яку може впасти сучасний інтелектуал, що знудьгувався за цілісним баченням Універсума. І вже через два роки після виходу «Маятника Фуко» С. Тумілін у своїй новій роботі «Космополіс» заговорив про сьогоднішнє «перевідкриття Гуманізму» як про феномен, що намагається перебороти відкритий в XVII

ст. і дотепер пануючий у нашій свідомості бінарний тип світосприймання. «Через триста років, – вважає С. Тумілін, – ми виявилися знову в тій же вихідній точці, з котрої колись усе починалося» [162, 50]. Вражаюче влучне підтвердження художніх та теоретичних пошуків У. Еко.

Не поступається глибиною і сміливістю авторських задумів і третій з обраних нами творів У. Еко – роман «Острів вчорашнього дня», який являє собою приклад гуаністичного світовідношення, або сьогоднішнє «перевідкриття гуманізму». Події роману розгортаються в епоху Тридцятирічної війни. Молодий італійський дворянин Роберто делла Грива після участі в бойових діях прибуває до Франції й осідає в Парижі. Тут він стає завсідником модних салонів, і в нього з'являється кохана. Цілком несподівано йому інкримінують – без будь-яких на те підстав – участь у підготовці антидержавної змови і кидають до Бастилії. Проте у Роберто є шанс уникнути покарання (за нездійснений злочин) – Кардинал Мазаріні пропонує йому виконати одну секретну місію: відправитися в плавання на борту голландського корабля з метою зібрати відомості про дослідження, які один англієць буде ставити впродовж усієї подорожі. Суть цих дослідів полягає в розгадці «таємниці довготи». А навчившись визначати довготу, можна буде відшукати в Тихому океані уславлені своїми багатствами Соломонові острови, розташовані – як тоді вважалося – на «антимеридіані».

Роберто вирушає в тривалу дорогу, та поблизу «антимеридіану» корабель терпить аварію і Роберто був єдиний, кому вдасться врятуватись. Через якийсь час його, прив'язаного до міцної дошки, прибиває до борта невідомого судна, що стоїть на якорі. Як з'ясується, цей корабель – «Дафна» – йшов до тієї ж цілі, що і загинув судно з Роберто. Проте «Дафна» виявилася більш щасливою – вона досягла Соломонових островів, які можна було чітко бачити з палуби, правда, Еко зазначає, що острови, біля яких стояла «Дафна», насправді були зовсім не сьогоднішніми Соломоновими островами, а територіями, розташованими

західніше Нових Гебридів [177, 259]. Команда «Дафни», висаджуючись на берег, загинула в сутичці з аборигенами, і на кораблі залишилася також єдина людина – єзуїт отець Каспар. Саме він розповідає Роберто про дві речі, котрі до глибини душі потрясають нашого героя і визначають все його подальше життя. По-перше, говорить Каспар, «Антимеридіан» проходить саме між «Дафною» і найближчим островом, причому, судно розташовується на захід від цієї лінії, а земля – на схід. Отже, коли на кораблі вже починається новий день, на острові усе ще продовжується, точніше, закінчується, день учорашній, і Роберто, стоячи на палубі, може власними очима бачити цей острів вчорашнього дня. По-друге, на острові живе надзвичайної краси птиця – Помаранчевий голуб.

Під керівництвом Каспара Роберто вчиться плавати, щоб потрапити на острів і повернутися назад на човні, що залишився від загиблої команди «Дафни». Проте єзуїт, згораючи від нетерпіння, сам намагається дістатися до берега в пристосуванні власної конструкції, що нагадує не то батискаф, не то водолазний костюм. Під час цієї спроби Каспар потопає, і Роберто залишається один. Зовсім один на борту «Дафни» поблизу «антимеридіана»...

Від страху, бажання й напруги він починає марити про цей острів попереднього дня, символом якого стає для нього Помаранчевий голуб. Казкова птиця, обертається в його уяві коханою, яка в дійсності знаходиться зараз на іншому боці земної кулі, у якийсь «незримий компендіум усіх пристрастей його люблячої душі» [177, 345]. Розлука з коханою – підсилена повною самотністю і відчуттям абсолютної безвиході власного положення – народжує у серці Роберто почуття ревності, і цей стан не можна назвати зовсім не мотивованим: ще з дитячих років Роберто був переконаний, що в нього є брат – Ферранте. Цей брат нібито незаслужено забутий батьками, котрі віддають всю любов лише Роберто, якого вони вважають своїм єдиним сином. Ніякого брата у Роберта насправді не було, і він це знав, але ідея існування Ферранте настільки

міцно закоренилася в свідомості нашого героя, що багато бід і негараздів власного життя він звик розглядати як витівки брата, що мстить за свою долю покинутого. Роберто починає «розуміти», що у всій цій історії з обвинуваченням, Бастилією і, отже, секретною місією за дорученням Мазаріні незримо присутній Ферранте. І тепер, коли Роберто занадто далеко і вже не повернеться ніколи, Ферранте, видаючи себе за нього, займає місце нашого героя в серці його коханої, яка, звісно, ні про що не здогадується і нічого не підозрює.

У цій ситуації Роберто приходиться до оригінального рішення: він починає складати історію, що розгортається у своєрідному паралельному світі – «Землі Романів». Будучи Автором історії і, отже, творцем даного паралельного світу, він, як йому здається, зможе спрямовувати розвиток вигадуваних подій за участю Ферранте в бажане русло. Роберто вірить, що зробивши стосунки Ферранте зі своєю коханою предметом свого опису, він позбудеться мук ревності, що не дають йому спокою в цьому, земному світі. Така своєрідна терапія приносить результати: зрештою на «Землі Романів» його кохана сприймає Ферранте саме як Роберто, тому – геть ревності; більш того, наш герой згодом починає відчувати, що і сам він тепер живе і сприймає себе як Ферранте.

Кульмінація обох романів (Еко і Роберто) – видіння нашому герою, у якому перед ним постає Ферранте, що зненацька з'явився на «Дафні». Незваний брат розповідає Роберто моторошну історію: виявляється, він, мандруючи на кораблі, наражається посеред океану на самотню скелю, до якої прикутий Іуда, приречений на вічні часи переживати Страсну П'ятницю. Ферранте звільняє Іуду, і той говорить, що тут поблизу проходить «антимеридіан», а за ним – учорашній день. Якщо Іуда перетне його, то опиниться у Великому Четвергу і зможе вберегти Господа від назначеної Йому долі. Правда, тоді не відбудеться Спокута, і світ, як і раніше, буде залишатися в первородному гріху. Почувши подібні міркування, Ферранте вбиває Іуду, перетинає «антимеридіан» і,

потрапивши у Великий Четвер, викрадає звідти Спасителя. З тих пір, за словами Ферранте, ось уже декілька сотень років Христос – в образі Помаранчевого Голуба – бранець того самого острова вчорашнього дня. Ферранте відкрито заявляє про свій намір убити Роберто і коронуватися на роль нового Люцифера. Між братами зав'язується бійка, переможцем з якої виходить Роберто. Він потрапляє на острів і звільняє Помаранчевого Голуба. В цій неймовірній перемозі Роберто фокусується глибокий гуманізм У. Еко – заради високої ідеї людина все може.

Проте з'ясовується, що це тільки видіння. До того ж події, що відбуваються в «Землі Романів», як встановлено самим же Автором, жодним чином не повинні перетинатися з реальним життям. Тому Роберто продовжує добудовувати свою історію. Але після видіння творчість ніяк «не клеїться». Він вже не автор, а, радше, читач власного твору. Знову – цього разу в «Землі Романів» – гине Ферранте, а кохана Роберто, що супроводжувала його брата в морських подорожах, опиняється на острові по той бік «антимеридіана». Хіба міг Роберто сподіватися на те, що вона з далекого Парижа коли-небудь потрапить сюди і буде тут, поруч, у межах видимості, у вчорашньому дні, на острові за «антимеридіаном»? Збагнувши це, він підпалює «Дафну», кидається у воду і пливе до острова. І раптом бачить Помаранчевого Голуба...

Коли Козабон з «Маятника Фуко» прочитує записки Бельбо і йому остаточно стає зрозумілим вчинок друга, він робить висновок: «...необхідно, щоб автор помер, для того аби читач відкрив для себе істину» [175, 719]. При усій схожості з бартовською «смертю автора» слова Казобона – своєрідна відповідь Еко мислителю, котрий одержує «задоволення від тексту». Істина, яку належить усвідомити читачеві, полягає в тому, що у визначений квітневий день сорок п'ятого року «Якопо Бельбо дивився в очі Істині» [175, 719]. Саме так – Істині з великої літери. А Істина з великої літери може бути тільки одна-єдина. За право читача знайти цю Істину Автор і повинен розплачуватися власним життям. Читач

же має виправдати таке жертвопринесення. Іншими словами, взаємовідносини Автора і Читача виводяться на якісно новий рівень, де найбільший за своєю суттю акт жертвопринесення заради Змісту породжує зустрічну аскетичну готовність служіння і відданості цьому самому Змістові.

Якраз таку готовність і проявляє Роберто – одночасно Автор і Читач власного твору. Роберто-Автор вбиває самого себе в особі Ферранте, щоб Роберто-Читач, до кінця виконавши свій обов'язок перед коханою й відрізавши усі шляхи до відступу, зміг би перед загибеллю побачити Істину – Помаранчевого Голуба. У цьому новому типі взаємовідносин між Автором і Читачем і полягає особливість запропонованого проектом Еко світовідчуження.

Сьогодні весь Захід разом із Бодріаром тужить за втраченим Іншим. Але що означає зникнення Іншого? Ферранте (Інший) пропав тоді, коли Роберто став жити через нього, переставши бути самим собою. Якщо ми більше не відчуваємо присутності в нашому житті Іншого, то, можливо, ми вже перетворилися в цього Іншого? Роберто зміг знову знайти власну суб'єктивність лише після буквально есхатологічного двобою з Іншим. Так філософсько-художніми засобами проілюстрована ще одна характерна риса нового світосприйняття – знаходження Іншого через віднайдення себе оновленого.

Характерно, що, образно кажучи, розщепити болонського професора на письменника і вченого не можна. Міркуючи заднім числом про свою письменницьку техніку і несподіваний (для нього самого) успіх своїх романів, Еко постійно посилається не на прийоми книжкового маркетингу, а на аристотелівську «Поетику», згідно з якою «цікавість² (художній вимисел) і «інформативність» (нове знання про світ) у художньому творі повинні йти пліч о пліч.

На питання, що таке постмодерністський роман, більшість літераторів та читачів відповідають, що це роман на сучасну тему зі

стилістичними або сюжетними «викрутасами» та «закидонами». У такому «визначенні» зміст й обсяг поняття цілком розмиваються: постмодерністськими романами можуть здаватись і «Євгеній Онєгін» (сон Тетяни – чим не вишуканий «викрутас»), і «Обломов», довершений останньою фразою («І він сказав йому, що тут написано»), і «Брати Карамазови» з дуже «закидонистою» легендою про Великого інквізитора, особливо з урахуванням співзвучності названих книг проблемам своєї епохи.

Слід додати, що постмодерністський роман як явище в сучасній українській літературі представлений оригінальними спробами, до яких належить, наприклад, ейфоричний псалом Р. Іванчука «Орда» [64], в якому віртуально перетнулися площини кількох трагічних для України історичних епох і таким чином висвітлили образи і постаті багатьох царів, богів, гетьманів та ін., інтерпретуючи все це через видіння й фантазії головних героїв – ченця Єпіфанія та Лебедиці Мотрі-Кочубеївни. Слід зауважити, що в Україні відсутня професійна аналітично-коментативна критика цього напрямку. Отже, в цілому постмодернізм і постмодерністський роман – явище західної культури, внесене в Україну для ознайомлення, яке вже знаходить захоплених шанувальників і лютих критиків, і поки що вписується лише в густоконцентровану, немасову сферу вітчизняного літературного контексту. Постмодерністський роман – «гра в бісер», текст, побудований на текстах, багатошаровий культурний код, що потребує неабияких зусиль для прочитання, елітарний ігровий ритуал і навіть, якщо завгодно, «клубний піджак». Постмодернізм не випадково виник саме у другій половині ХХ ст. у середовищі художньої еліти відкритих товариств західних країн з дуже високим рівнем академічної свободи дослідження гуманітарних проблем, і не випадково його найбільші адепти – Хуліо Кортасар, Хорхе Луїс Борхес, Джон Фаулз, Джон Барт, Томас Пінчон, Умберто Еко, Лоуренс Норфолк – високочолі інтелектуали-гуманітарії європейського вишколу. Постмодерністський

творець – письменник і вчений в одній особі. Його кредо – припинити насичуватися і почати переварювати. Середовище перебування постмодернізму – універсум культури, каталоги фактів і моря текстів. Його надмета – естетичне осмислення досвіду культури, на відміну від вітчизняної, надзавдання якої – пошуки абсолютної моральної істини. Література – заняття цілком безнадійне і тому дуже привабливе. Класичний український роман XIX століття не запобіг українській трагедії XX століття. А от Умберто Еко, що підлітком пережив крах карикатурної муссолінівської імперії, – один із найпослідовніших європейських антифашистів, котрий невпинно препарує історичні корені політичної міфології, блискучий знавець і інтерпретатор «неактуального мотлоху» минулих століть, з якого в наші дні час від часу проростають на диво життєздатні отруйні сходи. На нашу думку, У. Еко виводить на принципово новий рівень ставлення автора до свого твору, як і почуття відповідальності за його вплив на свідомість читача.

Герої «Імені троянди» займаються пошуками таємничого рукопису. Герої «Маятника Фуко» розшифровують таємничий рукопис, відчуваючи, по мірі заглиблення, як підноситься над ними рука вбивці. Герой роману «Острів вчорашнього дня» сам створює роман, стаючи водночас Автором і Читачем, він убиває самого себе, щоб перед загибеллю побачити Істину. Всі романи немов би доповнюють один одного: проєкції минулого на сьогодення змінюються картинами теперішнього, перекинутими в минуле. Різні люди різних часів живуть по-різному і різними мовами за допомогою різних засобів думають і говорять про одне і теж саме – з цього, мабуть, і складається, незважаючи на несхожість цивілізацій і укладів, всесвітньо-історична єдність людства: намагання, вийшовши з загальної колиски, якомога довше не піти в загальну могилу. Як щирий семіотик, Еко змушує своїх героїв зосереджуватись на прочитанні життя. Прочитання є відшукування змісту. Незасвоєння змісту є нерозуміння. Нерозуміння є страх – всепроникаючий екзистенціальний, що незмінно супроводжує

людину впродовж усієї писаної історії. Міфологічне уявлення античності про всеосяжний Космос в епоху Середньовіччя замінилося уявленням про Божественну єдність Богосотвореного світу, всілякі поділи якого виходять від диявола. Середньовічне мислення засноване на символах-текстах, котрі треба прочитувати і запам'ятовувати, але ні в якому разі не інтерпретувати і не створювати наново, бо як Інтерпретатор, так і автор, що аналізує і досліджує, – слуги Сатани. Як бачимо, ця середньовічна установка дуже сучасна. На жаль, саме вона лежить в основі теперішніх «всесильних, тому що безпомилкових» вчень, не спроможних впроваджувати себе інакше як терором, а при виявленні власної вичерпаності готових потягти за собою на той світ увесь цей світ, тому для захисту потрібне всеосяжне Прочитання життя.

Можна відзначити й деяку сюжетно-емотивну своєрідність розглядуваних творів. Крізь перші розділи всіх трьох романів Еко треба продиратися, як крізь колючій дріт. Надмірність інформації давить, особливо при читанні «Маятника Фуко». Насиченість тексту малознаними історичними відомостями, вдало підігріта ефектом чекання, що не збувається, (бо таємниця усе не розкривається!), потребує «збільшення дози». Коли ж з'ясується, що прочитання життя не припускає ніяких прихованих змістів, що сенс життя в ньому самому, що великі таємниці тамплієрів, розенкрейцерів, масонів та сіонських мудреців - нуль, виникає шок. Конспірологи і «борці зі світовою змовою» ніякої боротьби і перемоги не хочуть, – живучи у вічному страху, вони бажають такого ж страху і для всіх інших, а тому самі придумують ворогів, побоюються не логічного спростування, а емоційного заперечення своїх «цінностей» – осміяння. Те, над чим сміються, більше не лякає. Умберто Еко не ставить сміхової крапки у фіналі своїх романів, тому що сміятися, виявляється, ще рано.

Причина всіх розмов про постмодернізм – у цілком очевидній на сьогоднішній день кризі класичної моделі тимчасового континууму: час,

безумовно, ущільнився; новітні наукові відкриття в області макрокосмосу і мікркосму, з одного боку, і небувала, порівнянна хіба тільки з початком нашої ери спрага духовного – з іншого, змушують напружено шукати нові шляхи сприйняття часу. І тут варто назвати ще один елемент світовідчуження, що характеризується проектом Еко: рівноцінність і рівнозначність усіх тимчасових вимірів – минулого, теперішнього і майбутнього – за умови беззастережного відкидання будь-яких спроб як «реставраторства», так і «обрубання» Історії.

Герметист Д. Странден, цитуючи одного зі своїх попередників, сказав: «Той, хто розуміє принцип вібрації, володіє скіпетром влади» [148, 62]. Можна з упевненістю сказати, що Еко вже має цей скіпетр влади – влади концептуальної – найбільш значимої і могутньої в новітньому ХХІ столітті, адже його гуманістичні ідеї та принципи давно вийшли за межі Італії і стали надбанням сучасного світу.

5.3. Гуманістична спрямованість громадської діяльності У. Еко.

На сьогодні професор Умберто Еко, як зазначає Лі Маршал, це «інтелектуал-мозаїка» [108,24], різні грані якої нерідко обертаються протилежними боками, бо він і вчений і письменник, і видавець і перекладач, і журналіст і автор телепрограм, і мандрівник і затворник, структураліст і антиструктураліст, мораліст і гуморист. Його можна зустріти в антикварній бібліотеці, або побачити на демонстрації, або за «круглим столом» літературних ігор, що проходить в Мілані, де він зустрічається з французькими чи американськими філософами. І це зовсім не інтелектуальне манірництво: почуватися як риба в воді в найрізноманітніших культурних ситуаціях для Умберто Еко вже давно стало звичкою. Його образ відповідає одразу двом кліше: він і відчужений від світу академічний учений, і прозорливий, уважний до кожної дрібниці, літописець нашого часу. Починаючи від дебюту в 50-х роках, Еко став

«інтелектуалом-мозаїкою», жодна деталь якої не визначає його сама по собі, а «стрибки» від найвитонченіших культурних досліджень до прози повсякденного життя в деяких випадках увійшли в приказки. Але головне, на нашу думку, що будь-яка його діяльність має яскраво виражену гуманістичну спрямованість.

Звісно, деякі деталі «Еко-мозаїки» превалюють над іншими, проте з ім'ям Умберто Еко в світі передусім асоціюється семіотика, яка вивчає способи комунікації та функціонування знаків. З низки причин наприкінці 50-х років Еко опинився в ситуації, яка допомогла йому зрозуміти, що в італійському суспільстві бракує аналітичних інструментів для оцінки соціальних і культурних результатів економічного буму. Завдяки роботі в найрізноманітніших іпостасях У. Еко почав запроваджувати те, чого в Італії раніше не було: перші зачатки структуралізму і основи нової науки – семіотики, – аж до того, що зробив проблему значення комунікації предметом дискусії кінця ХХ століття.

Саме Еко піддав перегляду лінгвістичну природу знаків, пропонуючи розглядати весь світ як безмежний і нескінченний текст – «космічну бібліотеку». Згідно з Еко, культура створює своєрідний віртуальний простір, цілком реальний і в той же час ілюзорний. Простір має сенс виключно як дублікат, знак іншої дійсності, яка існує, але не досяжна, тобто культура дублює світ.

Еко все своє життя знаходиться в пошуках довершеної мови. У своїх наукових роботах він весь час підкреслює, що мова є служіння. Так, Данте служив народній мові, а розенкрейцери служили мові як засобу досягнення езотеричної Влади. Сам Умберто Еко виступає як один з Хранителів мови і Слова. Сен-Савен в «Острові вчорашнього дня» недаремно говорить, що мова повинна перемагати забобони і досліджувати природу речей.

У 1994 році Еко прочитав в Гарвардському університеті так звані Нортонівські лекції. Вони пізніше стали основою книги «Шість

прогулянок в літературних лісах» [183]. Саме «в лісах», оскільки ліс для Еко – метафора будь-якого художнього тексту, Слова, така ж, як для Борхеса – сад стежок, що розходяться. І в цьому «лісі» Еко прагне орієнтуватися не тільки як учений, але і як письменник. Текст є ліс, і чи буде це непрохідна гущавина, чи прекрасне творіння природи – залежить від нашого ставлення до слова.

Ще одним елементом мозаїки Еко безумовно є його викладацька діяльність. Відвідавши лекцію Еко, присвячену християнському каббалізму, Алан Елканн сказав: «Знаєш, Умберто, твоєму погляду на лекції варто повчитися». І дійсно, лекції Еко викликають бажання вчитися, причому не тільки у студентів, але й у письменників та інтелектуалів з життєвим досвідом. Його лекції, як кажуть слухачі, часто нагадують багатосерійні вестерни. А у вже згадуваному раніше посібнику «Як написати дипломну роботу» Еко в такому ж веселому й загравальному стилі намагається переконати учнів в тому, що робити науку і корисно і приємно. «Ви, – говорить Еко, – представник колективного розуму, уповноважений від імені всього людства розвинути колективну тему» [172, 108]. Він дає зрозуміти, що фахівець-гуманітарій – зовсім не базика на різні теми, що він працює за певними правилами – правилами важкої відповідальної праці. На думку Еко, пристойний диплом, як добре оброблена свинна туша, не дає відходів і використовується до останнього «хрящика»: з нього можна викроїти декілька публікацій, а може і книгу, усе інше піде на цитати. Навіть маленька наукова робота стає пам'ятником високої цивілізації – європейської культури.

Еко також належить грандіозний почин – серія мультимедійних енциклопедій «Сімнадцяте століття», «Вісімнадцяте століття» – всього вісім дисків. Така плідна його різнобічність – справжня мозаїка.

Сьогодні Умберто Еко уважно слідкує й за симптомами інформаційної епохи. Комп'ютерна тематика постійно аналізується в його спеціальних дослідженнях, статтях, лекціях, інтерв'ю. Але і в цій сфері

погляд Еко на такі проблеми досить оригінальний і майже завжди несподіваний, адже для семіолога в цьому світі не існує нічого, окрім знаків та знакових комплексів (текстів), які вимагають прочитання, інтерпретації та розуміння. Так, в італійському інформаційному тижневику «Espresso» за 30.09.1994 з'явився цікавий матеріал за підписом Умберто Еко. Текст був надрукований практично на вістрі розпалу так званої «війни платформ» – передусім ідеології IBM PC-compatible та Macintosh, котра довго й жваво обговорювалася в пресі. Досвідчене око філософа-семіолога зуміло розгледіти в цій «війні» щось більше, ніж просто прояви гострої конкурентної боротьби. Вже сам факт, що ця боротьба заінтригувала широкий загал, був цілком симптоматичним. А дослідження специфіки функціонування каналів комунікації в (пост-) сучасному суспільстві і тої неоміфології, що цими каналами транслюється, завжди було своєрідним «пробним каменем» для семіології культури.

В семіології є одне неухильне правило: знак читається (інтерпретується) тільки іншим знаком, текст читається тільки іншим текстом. В протистоянні, яке ми аналізуємо, безумовно, було що «читати» – хоча б вже те, як позиціонувалися обидві платформи на ринку та як це відбивалось в свідомості користувачів, причому як реальних, так і потенційних. Це і був з семіотичної точки зору текст-об'єкт. Оригінальність У. Еко в його прочитанні полягала в тому, що як мета-текст він в своїх міркуваннях залучає типологічні особливості різних гілок західного християнства: католицизму і протестантизму. І ось якими спостереженнями поділився Еко. МАС, стверджує він, – це католицька система, позаяк оснащена «розкішними іконками» і кожному обіцяє Царство небесне (або, принаймні, його аналог – «момент, коли ваш документ вийде на світ божий з принтера») через серію досить простих дій. Вона (система) носить яскраво виражений контр-реформістський характер; дуже просякнута «духом наук» езуїтів; життєрадісна, дружня, примирлива.

На відміну від Macintosh, ідеологію IBM PC-compatible (в її DOS-реалізації) У.Еко вважає аналогічною протестантській системі і, навіть, конкретно кальвіністською. Вона вимагає нелегких персональних рішень, припускаючи вільну інтерпретацію «Священного писання» і нав'язуючи користувачеві витончену герменевтику та вважає що спасіння приготовлене не для всіх. Аби система працювала, треба вміти самому інтерпретувати програму. Висловлюючись фігурально, користувач опиняється немов би один на один зі «своїм» Богом, замкненим в колі власної самотності.

Перехід від DOS-універсума до Windows Еко змальовує як прийняття схизми англіканства, як «пишні церемонії в соборі, але не виключається можливість негайно повернутись в DOS і ввести фундаментальні зміни, необхідні для прийняття несподіваних рішень» [15, 5]. Це, на його думку, безумовний крок в бік толерантності Macintosh. Проте Еко, вочевидь, не любить Windows, ставлячи власну інтерпретацію в ще жорсткіший та несподіваніший контекст: «В решті решт, рукопокладати в отці почали тепер і жінок, і геїв» [15, 5].

З вищенаведеного можна було б зробити висновок, що симпатії Еко цілковито на боці Macintosh. Однак, не був би він семіотиком, якби не мав установки на «викриття» міфології сучасного суспільства, і робить він це адекватними символічними засобами. Само собою, говорить Умберто Еко, «католицизм і протестантство двох операційних систем не має жодного відношення до культурної та релігійної позиції їхніх користувачів. Але хіба не машинна мова визначає від самого започаткування долю обох операційних систем чи, якщо хочете, середовищ?» [15, 5].

З моменту виходу статті У. Еко багато чого змінилось – нові релізи Windows 98 та Windows XP безперечно зробили її католицизмом часів Тридентського собору, разом з МАСами; роль протестантства перейшла до рук Linux, але опозиція залишається в силі. Війна платформ або «культур» («нова тіньова релігійна війна», в термінології Еко) не стала менш

жорстокою і те, що світ вона змінює докорінним чином, – цілковита правда.

Доречі, одна з лекцій професора У. Еко «Книги та гіпертексти» [173] продовжила комп'ютерну тематику, в ній Еко розглядає досить проблемну та актуальну дилему пріоритету комп'ютера та книги. Автор полемізує з приводу витіснення CD-ROMом традиційних книг. Подібна перспектива – це майбутня реальність чи наукова фантастика? І доводить, що і надалі книга залишиться необхідною, більш того комп'ютер книгу зміцнить.

Засоби масової інформації поділяють ідею про перетворення нашої цивілізації в цивілізацію, орієнтовану на зорові образи (image-oriented civilization), а це призводить до занепаду письменності. Безумовно, комп'ютер – це пристрій для відтворення образів, бо навіть інструкції на комп'ютері даються у вигляді малюнків. Але комп'ютери народжувались як знаряддя письменності. Екраном пробігають слова і рядки, а користувач зчитує їх. «Завдяки комп'ютерам нове покоління дітей навчилось читати з нев'явимою швидкістю. І тепер професор університету читає повільніше, ніж тінейджер,» – слушно зауважує У. Еко. [174, 8]. Для того, щоб працювати на своїх комп'ютерах, молодь повинна вміти дуже швидко набирати слова і цифри, складати алгоритми та знати логічні процедури. Комп'ютерний дисплей – це ідеалізоване вікно, через яке ми «читаємо» світ, явлений нам в словах і поділений на сторінки. Якщо правда те, що в наші часи візуальна комунікація бере верх над писемною, то «проблема не в протиставленні цих видів комунікацій, а у їхньому вдосконаленні» [174, 9]. Тут, У. Еко наводить вдалий приклад, що словами можна сказати, що єдинорога немає, але намалювати цього не можна, бо якщо його намалювати, то ось він і є. До того ж, як зрозуміти намальовано «а єдинорога чи the єдинорога, тобто це якийсь конкретний екземпляр чи єдиноріг взагалі».

Безумовно, гіпертекст робить непотрібними словники і довідники – кілька дисків можуть вмістити, наприклад, всю «Британку», даючи при

цьому можливість перехресних посилань. Крім того, гіпертексти мають відкриту структуру – можна скільки завгодно разів видозмінювати їх. Читач може сам вибирати послідовність подій і створювати власний сюжет, «сам вирішувати, чи вбивцею буде дворецький чи хтось інший». Але є різниця між діяльністю по створенню тексту та існуванням вже породженого твору. Як ілюстрацію У. Еко наводить приклад нашого сприйняття творів Бетховена (вже існуючих, готових) і jam-session в Новому Орлеані (вільна джазова імпровізація, що відбувається на наших очах). Ми рухаємося до суспільства з високим рівнем свободи, в ньому вільна творчість буде співіснувати з інтерпретацією текстів. Не слід підміняти одну річ іншою – «давайте будемо мати і те й друге», – говорить У. Еко.

Читати інформацію з дисплея – це зовсім не те, що читати книгу. «Коли я просиджу годин 12 за комп'ютером, – говорить Еко, – мої очі просто лізуть вже на лоба, і я відчуваю велику потребу завалитися в улюблене крісло і взяти газету» [174, 8]. Комп'ютери розповсюджують нові форми писемності, але не здатні задовольнити ті індивідуальні потреби, котрі вони самі ж і стимулюють. До того ж книги живуть значно довше та й надійніші вони від електронних записів, для них не страшні електромагнітні поля та короткі замикання. Для повсякденного користування книга, як і раніше, найдешевший і найзручніший спосіб передачі відомостей.

І до теперішнього часу Умберто Еко продовжує брати активну участь в побудові нового інформаційного суспільства, все більше концентруючи свою увагу аналітика на тих соціокультурних та політичних наслідках, які можуть таїти в собі найновіші технології. Головні з них дві: своєрідна комп'ютерно-мережна самотність, що може вести до непередбачуваних соціально-психологічних наслідків, та проблема відчуження основної маси населення від користування глобальними

інформаційними ресурсами. Остання залишається актуальною навіть на розвиненому Заході, а що вже казати про бідні країни.

Ще у 1997 р. в інтерв'ю журналові «Wired» Умберто Еко констатував, маючи на увазі, насамперед, свою рідну Італію, що «класні модеми, лінії ISDN, «продвинене залізо» перебувають поза доступністю широких мас, тим більше, що комп'ютерну базу доводиться оновлювати кожні півроку» [108, 24]. Далекоглядний У.Еко попереджав, що існує великий ризик опинитися в умовному «1984»-му році, де місце оруелівських пролів займуть пасивні, телезалежні маси, які навіть не будуть знати, що є такий новий інструмент, як Інтернет, і не будуть вміти ним користуватися в своїх інтересах. А над пасивною масою надбудується ціла піраміда різноманітних користувачів, починаючи від конторських службовців, диспетчерів і т.д. і закінчуючи своєрідною номенклатурою, що складається з хуліганів-хакерів та чиновників високого рангу. Піраміда матиме головну перевагу – знання, що дозволить їй контролювати геть усе.

Показово, що Умберто Еко, не чекаючи такого повороту подій, вже зараз вживає найрішучіших кроків щодо конкретної зміни суспільства, в якому ми всі живемо. З кінця 1997 року він почав реалізацію свого гуманістичного проекту під назвою «Мультимедійна Аркада». Перша особливість проекту та, що він повністю фінансується муніципальною владою його рідного міста. Так, за чисто символічну платню будь-який мешканець міста може мати доступ до Мережі, відправити повідомлення електронною поштою, познайомитись з новим «софтом» або просто відпочити в кібер-кафе. «Мультимедійна Аркада» – це цілий комплекс, до якого входить публічна мультимедійна бібліотека, комп'ютерний центр, вхід до Інтернету, а також 50 терміналів, об'єднаних в мережу з високою швидкістю обміну інформацією. Центр обслуговується штатом викладачів, техніків та бібліотекарів. Умберто Еко переконаний, якщо Всесвітнє Павутиння – це невід'ємне право кожної людини, то доступ до нього має гарантуватися усім громадянам міста і не передаватися під владу ринкової

стихії. Еко вважає, що цей Болонезький експеримент може розвинути з часом до загальнонаціональних масштабів, а, можливо, й до всесвітнього розповсюдження публічних бібліотек високої технології. Звернімо увагу: автор ідеї – людина, в якій жива старомодна європейська гуманістична віра в бібліотеку як модель справедливого суспільства та духовного відродження, людина, яка колись проголосила, що «бібліотеки можуть замінити вакансію Бога».

Одне з головних завдань «Аркади» – витягти людей з їхніх домівок, розімкнути світ персональних турбот та фобій і навіть «кинути їх одне одному в обійми». У. Еко також стверджує, що «Мультимедійна Аркада» докорінним чином відрізняється від «англосаксонських» кібер-кафе, влаштованих на кшталт поп-шоу, куди приходять тішити свою самотність в ситуативному товаристві.

На жаль, на сьогоднішній день між континентами існує немов би «розрив по лінії ентузіазму». Більшість американців погодяться з тим, що модем – місце входження в нову фазу цивілізації, європейці ж вбачають в комп'ютері предмет домашнього ужитку. У. Еко говорить, що триумф американської культури й американського способу кіно- та телевиробництва не матиме повторення з Інтернетом. П'ять-десять років тому сайти не англійською мовою можна було полічити на пальцях. А тепер у Всесвітньому Павутинні раз по раз зустрічаєш норвезькі, польські, литовські та інші сайти. І це таїть в собі цікаві наслідки. Американці, звичайно, виявивши потрібну інформацію незнайомою мовою, не кинуться вчити норвезьку чи литовську мови, але замисляться, почнуть розмірковувати про необхідність пізнання інших культур, інших точок зору. Це один з парадоксів антимонополістської природи Мережі: контролювати технологію – не означає контролювати інформаційні потоки.

Активного обговорення в пресі й Інтернеті, засвідчили, що проект вдався і живе, гарантом чого, звичайно, є сам Умберто Еко – культова особистість європейської культури ХХ століття.

Знаменитий італієць вважає, що ідеї мають соціальну функцію, вони складають частину історії, а також історій, котрі люди розповідають, щоб навчитися жити в світі, бо інколи закінчені історії виявляються правдивішими від самої правди. Але й іронізм, і бібліофілія, і «гра» словами разом з усіма іншими деталями «Еко-мозаїки», складаються довкола проблеми передачі знань, як неоціненного блага для людської спільноти.

Події, які відбуваються в світі останнім часом («11 вересня» в Америці; війна в Іраку та ін.) примусили Еко обернутися лицем до політики. Причому, збираючи в окремі томи свої численні, опубліковані кожного тижня, журнальні есе, Еко вважає за необхідне пояснити читачу, які моральні стимули і особисті причини спонукали його зайнятися дослідженням політичного мистецтва підлості. Він стверджує, що це його політичний борг. Як вчений і як громадянин він повинен виокремлювати ті заклики і послання, якими оточують нас політична влада, індустрія розваг або індустрія взагалі.

І це далеко не єдиний для Еко спосіб «виплати політичного боргу». Так, в 1994 році партія медіамагната Берлусконі, використовуючи силу телебачення (майже весь італійський телепростір належав йому) одержала на парламентських виборах більшість голосів. І тоді Умберто Еко вирішив, що пора «вилазити з нори» академічних досліджень в реалії життя. Важко переоцінити ту реальну допомогу, яку Еко надав в передвиборній кампанії 1995-1996 років професору того ж Болонського університету Романо Проді, людині з блискучою освітою і глибоко порядній. Еко зумів розробити виграшну схему нетелевізійної, позателевізійної і навіть антителевізійної пропаганди. Професор Романо Проді об'їхав всю Італію на автобусі і виступив в сотнях населених пунктів і ... виграв вибори.

Протримався він, правда, не довго, але встиг ввести Італію до єдиної Європи, а потім і сам став президентом Єврокомісії.

У ті місяці Еко заслужив право на титул батька нації, бо він – один з небагатьох, хто не вважав за можливе мовчати. Для нього, особливо з віком, на тлі безмірної слави, на перший план все більше і більше виходить моральний імператив порядності і відповідальності.

І хоча спочатку йому, як філософу і ідеалісту, здавалося, що якщо в наші дні диктатура і може виникнути, то тільки диктатура інформаційна, надалі він зрозумів, що при владі більшості держав як і раніше перебуває фашизм.

У своїх журнальних есе («Зло завдає шкоди», «Любов до США і маніфестації пацифістів», «Декілька сценаріїв глобальної війни» та ін.) Еко стверджує, що сучасний світ поступово перетворюється в «маску зла», невпевненість – стала ключовим словом сучасності. «Зло завдає шкоди» і породжує тероризм. Ледве сталися події 11 вересня, Еко зрозумів, що тероризм – «майстерніший, ширший, енергійніший». Він побачив, наскільки тероризму (читай – «ур-фашизму») вдалося дестабілізувати весь західний світ і відродити до життя старі примари боротьби між цивілізаціями. Тероризм, цей ур-фашизм, будується на міфотворенні, от чому він такий живучий. «Фашизм, – говорить Еко, – живе в мізках. Його живильне середовище – страх і невпевненість. Фашизм це міф, а міфи чудово вкладаються в свідомість». Для Еко, жахливо не тільки те, що тероризм забирає людські життя, – «йому вдалося досягти куди значнішого результату – він сіє глибокі розбіжності усередині самого західного світу».

Після початку американськими формуваннями військових дій в Афганістані італійська газета «La Repubblica» і німецький журнал «Spiegel» надрукували есе Еко «Розум і пристрасть», присвячене відносинам між західною цивілізацією та іншими культурами, що розглядаються через призму питань, як ставитися до Чужого? Чи завжди воно вороже? Чи потрібно його асимілювати? Трапилося так, що ніхто не побажав

замислитися над серйозністю цих питань, та і над самими питаннями, тому сьогодні - американські військові формування вже й в Іраку. Еко вважає, що війна в Іраку не зруйнує тероризм, а, навпаки, жорстокість та насилля живитиме його: в лави бойовиків вступить багато хто з тих, хто сьогодні ще перебуває в розгубленості і кого поки що стримує розсудливість.

Умберто Еко став одним з перших вчених мужів, хто відкрито порівняв режим, встановлений в Америці («бушизм») – з тероризмом і ур-фашизмом. І визнав своїм моральним обов'язком якщо не боротися з ним, то хочаб висміяти натхненників цього режиму. Еко зібрав опубліковані думки і вислови Дж. Буша і видав їх. Ось кілька прикладів «веселої логіки»: «Якщо ми не почнемо війну, то ризикуємо програти», «Навколишньому середовищу загрожує не забруднення, а нечистота води і повітря» або «Про незаконність дій нам необхідно говорити так, немов у нас її немає». І це – лише частина «перлів» борця з тероризмом номер один. Всією своєю науковою і літературною діяльністю Еко намагається донести до людства, що вести глобальну війну в епоху глобалізації неможливо, переможців не буде.

Але з погляду самого життєлюбного мислителя наших днів не все так безнадійно, адже як і раніше залишається те, що рятує світ – Краса. Саме їй Еко присвятив одну з своїх робіт «Історія Краси», 2005. Загадка принадності Краси супроводжує філософську думку впродовж тисячоліть. Що таке Краса? Як покласти її на слова, як визначити і описати її сутність? Ці питання займали філософів, поетів, письменників, художників у всі часи – від Стародавньої Греції до наших днів. Ось і Еко все своє життя намагається знайти слово, здатне висловити Красу. Він шукає її в живописі, фотомистецтві, в золотому перетині, в пропорційності і симетричності людського тіла, в грації і в елегантності, у вишуканості математичних і філософських теоріях, і все це без винятку вважає дійсно прекрасним. «Але звідки нам знати, що це дійсно чудово?» – вигукує Еко. Сприйняття краси завжди, у всі епохи і часи було насичене тими або

іншими пристрастями суспільства. Люди по-різному сприймали Красу природи, кольорів, тварин, зірок, чисел, світла, людського тіла, коштовних каменів, одягу, Бога і Диявола. Чи є щось незмінне в світі Краси?

«Історія Краси» і намагається відповісти на це питання. Саме Краса, а не мистецтво, у книзі Еко виступає від імені історика, літератора, естета, культуролога і чудового знавця витворів мистецтва всіх жанрів і напрямів, намагаючись донести до читача думку, що «Краса ніколи не була чимось абсолютним і незмінним, вона набувала різних облич залежно від країн і історичного періоду – це стосується не тільки фізичної Краси (чоловіка, жінки, пейзажу), але і Краси Бога, святих, ідей...» [71, 14]. І лише час абсолютний, він став для Еко синтезом «світла і фарб» отже, синонімом краси. Завдяки своїм вражаючим поглядам і ілюстраціям книга Еко вчить нас думати і... бачити. Еко, досліджуючи ту або іншу епоху Прекрасного, користується методом «перерваної розповіді», наприклад, після посилань на античні джерела йдуть витяги з Ніцше, про містерії Діоніса і Аполлона.

Еко не тільки показує Красу, яка повинна врятувати світ, але і демонструє можливості всіх ідеалів краси. Це не тільки «Історія Краси», це одночасно й історія «Уявлення про Красу» – з часів античності і до цього дня, з докладною зупинкою в XIX столітті, перед архітектурою, декоративно-прикладним мистецтвом якого капітулюють стиль і мода сьогодення. Еко вдається гранично точно і блискуче, причому в скороченому вигляді, розповісти практично про всі теорії прекрасного. Чого варта, зокрема, теза про два типи краси минулого століття: Краси протесту і Краси споживчих інтересів!

Оскільки в сучасному суспільстві точиться полеміка стосовно хрестових походів, повернення Середньовіччя, Еко не проминув такої можливості і порівняв Красу Середньовіччя і Красу сьогодення. Виявляється, ми дійсно багато ближче до Середньовіччя, ніж, наприклад, до епохи будь-якого зльоту. «Середні віки – цивілізація видовища, де

собор, велика кам'яна книга, – одночасно і рекламний плакат, і телеекран, і містичний комікс, який повинен розповісти і пояснити, що таке народи землі. епізоди священної і світської історії... і життя святих (великі зразки для наслідування, подібні сьгоднішнім «зіркам» і естрадним співакам, тобто людям з еліти, які впливають на публіку з величезною силою)». І за часів Середньовіччя, і в наші дні принцип Краси базується на «відчутті виблискуючого кольору і світла як фізичного елементу радості». Саме така Краса і здатна врятувати світ.

В колосальному науково-творчому спадку Еко-філософа, на наше глибоке переконання, особливої уваги заслуговує його позиція стосовно інтелігентності та інтелектуальної ролі особистості. Коли на одній з прес-конференцій у Еко запитали, хто на його думку є інтелектуалом та інтелігентом, він відповів, що «Інтелігенція – категорія, як відомо, дуже хистка. Конкретніше визначається «функція інтелігенції». Ця функція полягає в тому, щоб критично виявляти те, що є посильним наближенням до уявлення про істину – і здійснюватись ця функція може ким завгодно, навіть аутсайдером, але якщо цей аутсайдер розмірковує про власне існування і інтегрує ці думки. В той же час з функцією інтелігента не справляється професіонал від літератури, якщо він реагує на події емоційно і не надає рефлексії вирішального значення», – переконаний Еко-гуманіст.

«...інтелігентська функція полягає в тому, щоб приковувати увагу до двозначностей і висвітлювати їх. Найперший обов'язок інтелігенції – критикувати власних попутників... Буває, що інтелігент в суспільстві вибирає мовчання через побоювання зрадити тих, з ким себе ідентифікує... Це трагічне рішення, і історія знає чимало прикладів того, як люди йшли на смерть за справу, у яку не вірили, шукали смерті винятково тому, що думали, що не можна на місці вірності підставляти істину. Насправді ж вірність – це моральна категорія, а *veritas* – категорія теоретична, наукова» [167, 3].

Для Умберто Еко поняття «інтелігент» і «інтелектуал» – не те саме, «інтелігентами» стають ті «інтелектуали», які здійснюють «інтелектуальну функцію». В інтерв'ю «Літературній газеті» він зазначає, що російське слово «інтелігенція» прищепилося в європейських мовах. Але воно використовується для позначення категорії людей, по-французькому названої *maitres 'a penser* – Метри суспільної думки. До того ж воно часто вживається іронічно. Зокрема, по відношенню до тих, хто безперервно висовується з повчаннями.

У «П'яти есе на теми етики» У. Еко пише, що інтелектуал діяти на суспільному поприщі не повинен. Дуже важливо з'ясувати, говорить У.Еко, хто і коли називається інтелектуалом. Якщо інтелектуал – це той, хто орудує головою, а не руками, тоді інтелектуалом буде директор банку, а не Мікеланджело, що працював переважно руками... Тому потрібно диференціювати працівників інтелектуальної сфери і тих, хто здійснює інтелектуальну функцію. Інтелектуальна функція – це функція аналізу, дослідження, що не може не впливати на розвиток суспільства... У адекватних умовах інтелектуальну функцію здійснює і старий селянин, який у своєму селі підтримує пам'ять про минуле, передає її молоді, радить, що робити годиться, а що не слід. Він здійснює інтелектуальну функцію, навіть якщо можливо й не письменний і, отже, згідно з документами не може бути визнаний інтелектуалом.

Вже в п'ятдесяті роки минулого століття в колах часопису «Політехніко», де редактором був Еліо Вітторіні, зародився протест проти ідеї «ангажованого» інтелектуала, яку палко вітали Грамші та італійські марксисты. Зокрема, Вітторіні був першим серед комуністів, хто заявив, що інтелектуал не повинен бути глашатаєм революції. Бо в такому разі інтелектуал не здійснює інтелектуальну функцію – можливо відповідно до професії він і виконує інтелектуальну роботу, але інтелектуальна функція – інша справа. І він наводить приклад, що якщо він є членом партії і партія доручила йому відредагувати листівки, перевірити їхню грамотність, то він

постарається якнайкраще поправити ці листівки, і в такий спосіб виконає інтелектуальну роботу, але не здійснить інтелектуальну функцію, оскільки в його роботі не буде нічого інтелектуального і нічого полемічного. У той же час він не заявляє, що «Інтелектуал не повинен займатися політикою». Будь-яка людина: і робітник, і селянин, і той, у кого професія інтелектуальна – письменник, професор, – має право займатися політикою скільки завгодно. От тільки інтелектуальна функція не має безпосереднього відношення до її політичної позиції. [167, 3]

У своїх статтях Умберто Еко наголошує, що людина його професії, університетський викладач, не повинен говорити на лекціях, за яку партію він голосує, не повинен на своєму робочому місці займати виражену позицію в суспільних питаннях. З іншого боку, інтелектуал сприяє розвитку суспільства навіть якщо він зайнятий розробкою нових систем викладання англійської мови. Деякі інтелектуали, що політично не були ангажовані або навіть були реакціонерами і не звертали ніякої уваги на те, що відбувалося навколо, і замикалися у башті зі слонячої кістки, створили такі речі, котрі виявилися цінними як політичні і для їхніх сучасників, і для нас, що живуть після них.

На сьогоднішній день, – зауважує У. Еко, – інтелектуали часто уявляються як оракули. ЗМІ намагаються змусити інтелектуала попрацювати в ролі віщуна, дошкуляючи йому питаннями «Що ви думаєте про те? Що ви думаєте про це?... Дуже часто «і мене таврують за нечулість до проблем суспільства, – говорить У.Еко, – тому що я не даю рецептів з приводу того, що треба робити, наприклад, з албанцями, що біжать через море в Італію. Я не можу знати, як розмістити албанців в Італії або як виперти цих албанців з Італії. Я знаю про це не більше, ніж будь-який інший нормальний громадянин. От коли я пишу свої есе про толерантність, про порозуміння культур, я виконую свою інтелектуальну функцію, хоча моя робота і не впливає безпосередньо на діяльність міграційної влади. Людина мого типу має повне право як громадянин підписувати відозви,

але його підпис повинен мати в цьому списку не більшу вагу, ніж підпис будь-якого робітника» [167, 3].

Для Умберто Еко філософ – це завжди діяльна людина. Почесний доктор багатьох іноземних університетів, знаменитий в першу чергу своїми науковими працями з медієвістики, історії культури і семіотики, він займає гуманістичну активну громадянську позицію і, регулярно виступаючи в періодичній пресі, зробився своєрідним «моральним барометром» суспільства, і не лише для італійського.

ПІСЛЯМОВА

Аналіз гуманізму як феномену італійської культури показав, що продуктивна теоретична ідея може плідно працювати протягом значного історичного часу, об'єднуючи різні національні уподобання в єдиному русі до гармонії та досконалості. Такою продуктивною ідеєю, як ми намагалися показати на сторінках монографії, була ідея гуманізму, яка виявила свій як теоретичний, так і практичний потенціал, стимулюючи активний розвиток літератури, живопису, скульптури, музики.

«Еклектичний», «життєвої правди», «новий» та інші зразки трансформації гуманізму засвідчують змістовність гуманістичних ідей, їх динамічність, їх здатність відгукуватися на запити конкретного історичного часу. Водночас саме відкритість гуманізму щодо реальних суспільно-політичних, моральнісних чи мистецьких процесів вимагає збереження його традиційних витоків, так би мовити, першоначал. Розуміння цього наснажує нові підходи до гуманістичного світоставлення в динаміці «традиція – новаторство» і зумовлює появу таких непересічних постатей як Умберто Еко.

Італійська культура викликала і буде викликати інтерес до себе, залишаючись водночас, так би мовити, відкритим матеріалом, де кожний новий дослідник знайде можливість для самореалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аббате М. Философия Бенедетто Кроче и кризис итальянского общества М., 1959.
2. Александрова О.В. Філософія Середніх віків та доби Відродження. – К., 2002.
3. Аллеш Г. фон. Ренессанс в Италии /Пер. Е.Ю. Григорович. – М., 1916.
4. Алпатов М.В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. – М. – Л., 1939.
5. Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976.
6. Альберти Леон Баттиста Сборник статей. - М., 1977.
7. Андреев Д.А. Умберто Эко: взгляд в XXI век // Общественные науки и современность. – 1997. - №5.
8. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967.
9. Античное наследие в культуре Возрождения. – М.,1984.
- 10.Арган Дж. К. История итальянского искусства / Пер. с ит. – М., 2000.
- 11.Аристотель Поэтика / Пер. з старогр. Б. Тен. – К., 1967.
- 12.Аристотель. Сочинения: в 4-х т. – Т.4. – М., 1983.
- 13.Арнаутов М. Психология литературного творчества / Пер. с болг. Д.Д. Николаева. – М., 1970.
- 14.Асмус В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики. – М., 1968.
- 15.Бартензачі Стефано (STEFANO BARTEZZAGHI). З Днем народження, професор!// La Repubblica, Італія. – 2002. – 04 янв.
- 16.Баткин Л.Н. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. – М.,1978.
- 17.Баткин Л.Н. Итальянское Возрождение // В сб. Возрождение эпохи – история. – М., 1995.
- 18.Баткин Л.Н. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – М., 1989.

19. Баткин Л.Н. Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – М., 1995.
20. Баткин Л.Н. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. – М., 1990.
21. Баткин Л. О постмодернизме и «постмодернизме» // Октябрь. – 1996. - № 10.
22. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанс. – М., 1965.
23. Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М., 1973.
24. Бибихин В.В. Новый Ренессанс. – М., 1998.
25. Бітаєв В.А. Естетичне виховання і гуманізація особи: Монографія. – К., 2003.
26. Бицилли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. - СПб., 1996.
27. Бобринская Е. Футуризм. – М., 2000.
28. Брагина Л.М. Итальянский гуманизм: этические учения XIV-XV в. – М., 1977.
29. Брагина Л.М. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (Брагина Л.М. Эстетические взгляды Джованни Пико делла Мирандола). – «Средние века», Вып. 28. – М., 1965.
30. Бруно Джордано. Диалоги. – М., 1949.
31. Бруно Джордано. О героическом энтузиазме. – К., 1996.
32. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – В 2-х т. – СПб., 1904.
33. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. – В 5-ти т. – М., 1956.
34. Валла Лоренцо. Об истинном и ложном благе. – М., 1989.
35. Вдовин А. К портрету слепого библиотекаря // Урал. – 2000. - № 5.
36. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – Л., 1940.
37. Висконти Лукино. Статьи. Свидетельства. Высказывания. – М., 1986.

38. Возрождение: политическая мысль, философия, наука. – Иваново, 1988.
39. Возрождение: гуманизм, образование, искусство. – Иваново, 1994.
40. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. – М., 1986.
41. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М., 1969. – Т.2
42. Голенищев-Кутузов И.Н. Барокко и его теоретики. – XVII век в мировом литературном развитии. – М., 1969.
43. Голенищев-Кутузов И.Н. Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). – М., 1963.
44. Голенищев-Кутузов И.Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.
45. Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. – М., 1977.
46. Горфункель А.Х. Джордано Бруно. – М., 1973.
47. Горфункель А.Х. От «Торжества Фомы» к «Афинской школе» // История философии и вопросы культуры. - М., 1975.
48. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения: Учеб. пособие. – М., 1980.
49. Гофман О.Р. Постигание, или имя Умберто. Разговор с Умберто Эко. – СПб., 2005.
50. Грамши А. О литературе и искусстве. М., 1967.
51. Гращенко В.К. Книга О. Бенеша и проблемы Северного Возрождения. Бенеш О. Северное Возрождение. – М., 1973.
52. Гуманізм: сучасні інтерпретації та перспективи. – К., 2001.
53. Данте А. Малые произведения. – М., 1968.
54. Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной картины кватроченто. – М., 1976.
55. Де Санктис Ф. История итальянской литературы. – Т. I. – М., 1963; Т. II. – М., 1964.

56. Эстетика: Підручник / Л.Т.Левчук, В.І.Панченко, О.Т.Оніщенко, Д.Ю.Кучерюк. За ред. Л.Т.Левчук. – 2-ге вид., допов. і переробл. – К., 2005.
57. Эко Умберто. Відкритий твір // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. – Львів, 1996.
58. Єфименко В.В. Культура Відродження // Історія світової культури. – К., 1999.
59. Жолковский А. Умберто Эко Отсутствующая структура // Вопросы философии. - 1970. № 2.
60. Затонский Д.В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков, 2000.
61. Зверев А. Как стать интеллектуалом // Иностранная литература. – 2002. - №5.
62. Золя Э. Натурализм /Собр. соч. – Т. 25. - М., 1966.
63. Иванов В.В. Огонь и роза. Введение к “Имени розы” // Иностранная литература. – 1988. - №8.
64. Иванчук Р. Орда. – Львів, 1992.
65. Идеи эстетического воспитания. – Т.1. – М., 1973.
66. Из истории культуры средних веков и Возрождения. – М., 1976.
67. История Италии в 3-х томах. – Т. 2. - М., 1970.
68. История эстетической мысли. – Т. 3. – М., 1986; Т.4. – М., 1987.
69. История эстетики. // Памятники мировой эстетической мысли. – В 5-ти т. - Т. 1. - М., 1962; Т.2. – М., 1964.
70. История итальянской литературы XIX-XX веков. – М., 1990.
71. История Красоты /Под ред. У.Эко. – М., 2005.
72. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. – Л., 1964.
73. Каган М.С. Эстетика как философская наука. – СПб., 1997.
74. Кампанелла Т. Місто сонця. – Мор Т. Утопія. – К., 1988.
75. Камю Альберт. Человек бунтующий // Камю Альберт. Изнанка и лицо. – М., 1998.

76. Канудо Р. Манифесты семи искусств // Немое кино: Из истории французской киномысли (1911-1933). – М., 1988.
77. Киссель М.А. Джамбаттиста Вико. – М., 1980.
78. Кинч А., Шнайдер Б. Первая глобальная революция. Доклад Римского клуба. – М., 1991.
79. Козлов С. Статьи об «Имени розы» // Современная художественная литература за рубежом. – 1987. - №6.
80. Козлов С. Умберто Эко. Маятник Фуко // Современная художественная литература за рубежом. – 1989. - № 2.
81. Кормильцев И. Три жизни Габриеле Д'Аннунцио // Иностранная литература. – 1999. - № 11.
82. Коротков А. Маятник и роза // Юность. – 1997. - №3.
83. Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. – Л. 1979.
84. Костюкович Е. Маятник Фуко – маятник Эко... // Иностранная литература. – 1989. - № 10.
85. Костюкович Е. Умберто Эко. Имя розы // Современная художественная литература за рубежом. – 1982. - № 5.
86. Кроче Б. Антология сочинений по философии: история, экономика, право, этика, поэзия. СПб., 1999.
87. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как всеобщая лингвистика. – М., 2000.
88. Кузанский Н. Избранные философские произведения. – М., 1937.
89. Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения (Наука XIV-XVI вв. в свете современной науки). – М., 1979.
90. Культура Возрождение и власть. – М., 1999.
91. Кушнарьюва М.Б. Концепція творчої особистості в естетиці італійського Ренесансу. – Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня к. філос .н. – К., 1996.

92. Кушнарѡва М.Б., Панченко В.І. Проблема творчої особистості в культурі італійського Відродження // Теоретичні проблеми художньої культури: Зб. наук. ст. Вип. 1. – Переяслав-Хмельницький, 1995.
93. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття: Навч. посібник. – К., 1997.
94. Левчук Л.Т. Мистецтво в боротьбі ідеологій. – К., 1985.
95. Леонардо да Винчи. Избранное. – М., 1952.
96. Литвинов В. Ренесансний гуманізм в Україні. Ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV-XVII ст. – К., 2000.
97. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство.- Минск, 1998.
98. Лосев А.Ф. Дерзание Духа. - М., 1988.
99. Лосев А.Ф. История античной эстетики. – М., 1994.
100. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1982.
101. Лотман Ю.М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. - М., 1989.
102. Людина у сфері гуманістичного пізнання. – К., 1998.
103. Макиавелли Н. Сочинения. Т.1. – М.-Л., 1934.
104. Малюга Ю.Я. Культурология: Учебн. пособ. – М., 2001.
105. Манетти Дж. О достоинстве и превосходстве человека. // Итальянский гуманизм эпохи Возрождения – Ч. 2. – М., 1983.
106. Манифесты итальянского футуризма – М., 1914.
107. Маринетти Ф.Т. Футуризм. -
108. Маршал Л. Под Сетью (интервью) // Искусство и кино. – 1997. - № 9.
109. Мастера искусства об искусстве. – М., Т.1., 1936; - Т. 2., 1966; Т. 3. – 1967.
110. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: Навч. посіб. – К., 2002.
111. Микеланджело. Жизнь. Творчество. /Под ред. В.Н.Лазарева. – М., 1964.
112. Монтаньяна М. Воспоминания туринского рабочего. – М. 1951.
113. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII в.- М., 1971.

114. Наконечка О.П. Естетичне як тип духовності. Монографія. – Рівне, 2002.
115. Наливайко Д.С. Україна і європейське Відродження // Вітчизна. – 1972. - №5.
116. Новейший философский словарь. /Сост.А. А. Грицанов. – Минск, 1998.
117. Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV-XVII вв.). – М., 1999.
118. Огородник В.В. Основні риси та проблематика філософії Відродження: Конспект лекцій. – Чернівці, 2000.
119. О любви и красотах женщин. Трактаты о любви эпохи Возрождения. – М., 1992.
120. Оніщенко О.І. Концептуалізація естетичної проблематики в добу Відродження // Вісник Харківського національного ун-ту: наука, культура, постмодерн. – Харків. – 2003. - №2. – С.138-147.
121. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. – К., 2001.
122. Панченко В.І. Історичні закономірності художнього розвитку //Естетика. – К., 2005.
123. Панченко В.І. Мистецтво в контексті культури. – К., 1998.
124. Петрарка Ф. Избранное. Автобиографическая проза. Сонеты. – М., 1974.
125. Печчеи А. Человеческие качества. – М., 1985.
126. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961.
127. Пиранделло Л. Избранная проза. – В 2-х т. – Л., 1983.
128. Попухтова И.К. История итальянской литературы XIX века (эпоха Рисорджименто). – М., 1970.
129. Прокопович М. Дві мрії Умберто Еко //Всесвіт. – 1991. - № 3.

130. Ревякина Н.В. Итальянский гуманизм XV века и эстетическое воспитание (Школа Гуарино да Верона) //Возрождение: гуманизм, образование, искусство. – Иваново, 1994.
131. Ревякина Н.В. Проблема человека в итальянском гуманизме второй половины XIV – первой половины XV в. – М., 1977.
132. Ренессанс: образ и место Возрождения в истории культуры (Сб. научн. статей). – М., 1987.
133. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XVI – XVII в. – М., 1966.
134. Розова Т.В., Шинкарук О.В. Філософія Відродження: Навч. посібник. – Одеса, 2000.
135. Роменець В.А. Історія психології епохи Відродження. – К., 1988.
136. Роттердамский Еразм. Похвала глупості. Домашні бесіди. – К., 1993.
137. Рыбин В.А. Гуманизм как этическая категория. – М., 2004.
138. Рыклин М. Вирус прозрачности (Интервью с Ж. Бодрийяром) //Независимая газета. – 1996. – 22 февраля.
139. Рыклин М. После конца истории //Независимая газета. – 1996. – 25 апреля.
140. Рутенбург В.И. Титаны Возрождения. – Л., 1976.
141. Салеева М. Эстетика Бенедетто Кроче: от интуиции до выразительности //Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення: Зб. наукових статей. – Чернігів, 2006.
142. Салинари К. Антонио Грамши – революционер и мыслитель //Иностранная литература. – 1962. - № 11.
143. Семенов А.М. Досконалість як форма добродісного життя людини в гуманістичній філософії XIV-XVI ст. //Автореферат на здобуття наукового ступеня к.ф.н. – Львів, 1998.
144. Сковорода Г. Дослідження, розвідки, матеріали. – К., 1992.

145. Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). – М., 1985.
146. Спинелла М. Некоторые вопросы развития современной итальянской философии // Вопросы философии. – 1955. - № 3.
147. Стендаль. Собр. соч. - Т.6. – М., 1959.
148. Страндер Д. Герметизм: его происхождение и основные учения (Сокровенная философия египтян). – СПб., 1914.
149. Темпест Ричард. Cogito, Ego gum // Звезда. – 1998. - №3. – с.188 – 190.
150. Томашевский Н. Итальянский театр эпохи национальных революций // История западноевропейского театра. – Т. 3. – М., 1963.
151. Топуридзе Е.И. Эстетика Б. Кроче. – Тбилиси, 1967.
152. Тридцать лет жизни и борьбы Коммунистической партии Италии. Сборник. – М., 1953.
153. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. – Минск, 2000.
154. Усманова А.Р. Семиотическая модель универсума культуры в концепции Умберто Эко // Вестник Белорусского государственного университета. – Серия 3. - № 3. – 1993.
155. Фиренцуола А. О красотах женщин // Эстетика Ренессанса. В 2-х т. – Т.1. – М., 1980.
156. Фиренцуола А. Сочинения. – М.-Л., 1934.
157. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
158. Фромм Э. Мужчина и женщина. – М., 1998.
159. Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М., 1977.
160. Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. – М., 1973.
161. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Мартин Хайдеггер. Время и бытие. – М., 1993.
162. Холтон Дж. Что такое «антинаука»? // Вопросы философии. – 1992. - № 2.

163. Чекалов К. Произведение искусства в теории культуры Умберто Эко // Искусство. – 1988. - № 5.
164. Человек как философская проблема: Восток-Запад. – М., 1991.
165. Шестаков В.П. Очерки по истории эстетики. – М., 1979.
166. Эко. У. Баудолино. Роман. – СПб., 2003.
167. Эко У. Быть интеллигентом в России знак противостояния // Литературная газета. – 1998. – 13 мая.
168. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» //Иностранная литература. – М., 1986. - № 10.
169. Эко У. Зеркала //Метафизические исследования. – СПб., 1999. - № 11.
170. Эко У. Имя розы. Роман. – М., 1986.
171. Эко У. Инновация построения. Между эстетикой модерна и постмодерна //Философия эпохи постмодерна /Под ред. А.Р. Усмановой. - Минск, 1996.
172. Эко У. Как написать дипломную работу //
173. Эко У. Книги и гипертекст (Запись лекции, прочитанной Умберто Эко в МГУ 20 мая 1998 года)// Пер. Е. Костюкович. – М., 1998.
174. Эко У. «Компьютер не убьет тебя - книга» //Литературная газета. – 1994. – 7 дек.
175. Эко У. Маятник Фуко. Роман. – СПб., 2002.
176. Эко У. Нонита// Звезда. – 1998. - №3. С.191 – 194.
177. Эко У. Остров накануне. Роман. – СПб., 2002.
178. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. М.,1998.
179. Эко У. О членениях кинематографического кода //Строение фильма. – М., 1984.
180. Эко У. Помыслить войну //Художественный журнал. – 1998. - № 19.
181. Эко У. Потребление, поиск и образцовый читатель. – М., 1990.
182. Эко У. Пять эссе на темы этики. – СПб., 1998.
183. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб., 2002.

184. Энгельс Ф. Введение к “Диалектике природы”// К.Маркс и Ф.Энгельс. – Соч., т.20. – М., 1986.
185. Эстетика Ренессанса: Антология. В 2-х томах /Сост.Шестаков В.П.- М., 1980-1981.
186. Эстетика: Словарь. – М., 1989.
187. Янсон Х.В. и Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. – СПб., 1996.
188. Alberti L.B. Opere Volgari. – Bari, 1960.
189. Banfi A. I problemi di una estetica filosofia. – Parenti, Navara, 1961.
190. Banfi A. Filosofia dell’arte. Editori Riuniti. – Roma, 1962.
191. Cassirer E. Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance. – Leipzig-Berlin, 1927.
192. Carritt, Pphilosophies of Beauty, Lodovico Antonio Muratori, The Perfection of Italian Poetry.
193. Croce B. “Estetica come scienza dell’ espressione e linguistica generale”, Laterza, 6 ed., 1928.
194. Garin E. La cultura Filosofica del Rinascimento italiano. – Firenze, 1961.
195. Gravina, Della Ragion, ed Natali, Lanciano, 1933.
196. Hutcheon L. Irony’s Edge: The Theory and Politics of Irony/ - London-New York, 1995.
197. Hutcheon L. Eco’s Echoes: Ironizing the (Post) modern //Diacritics. – 1992. – Vol. 22. – N 1.
198. Leon Ebreo. Dialogi d’Amore. A cura di S.Caramella. – Bari, 1929.
199. Luca Pacioli. De Divina propotione. – Milano,1956.
200. Panofsky E. Durers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhaltnis zur Kunsttheorie der Italiener. – Berlin, 1915.
201. Panofsky E. Idea. A concept of Art Theory. – Columbia, 1968.
202. Pico della Mirandola. De hominis dignitate. Heptaplus. De Ente et Uno. A cura di E. Garin. – Firenze, 1942.
203. Petrarca Fr. Le famaliari. Ed. by V.Rossi. - Firenze, 1934.

204. Santinello G. Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica. – Padova, 1958.
205. Tenenti A. L'utopia nel Rinascimento (1450 – 1550)// Studi storici/ - 1966. – VII. - №4. P.704.
206. Hermann Kleber. Der Autor und sein Roman. Hinfuehrung zu Umberto Ecos “Der Neme der Rose”, in: Ecos Rosenroman. Ein Kolloguium, Hb.A. Haverkanp u A. Heit. – Muenchen, 1987.
207. Salinari C. La questione del realismo. – Firenze, 1960.