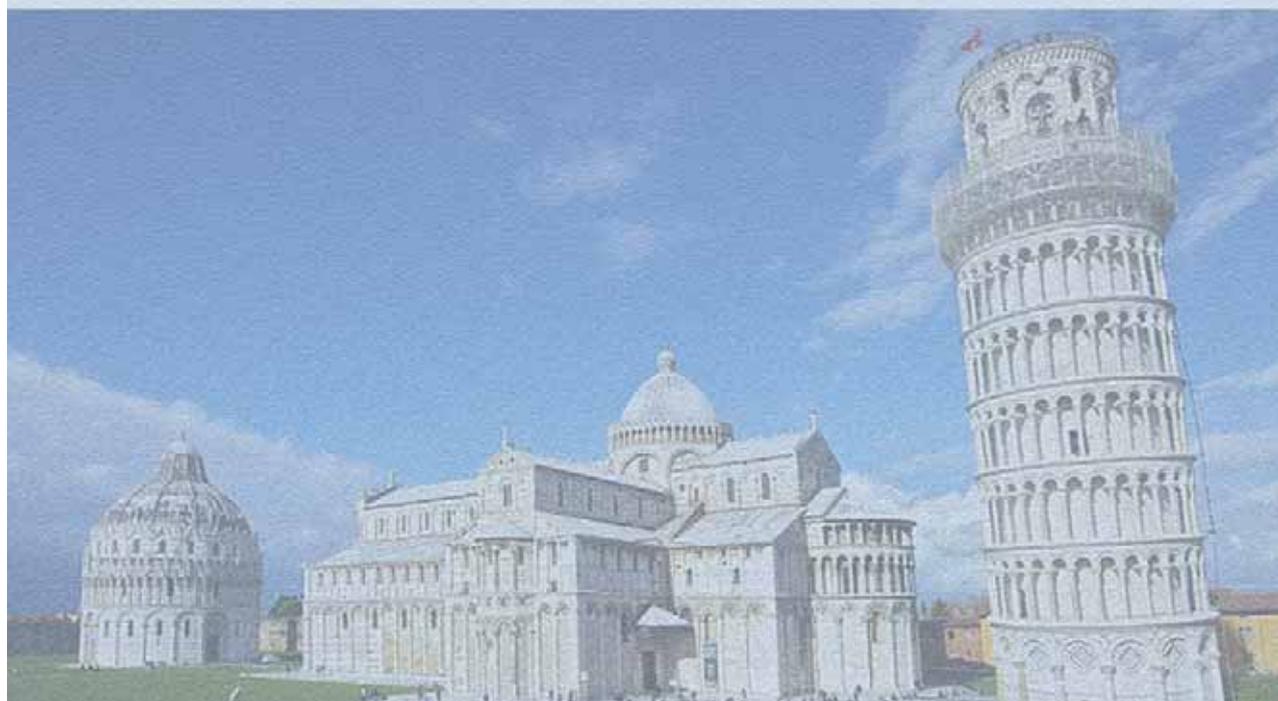




Ю. САБАДАШ, Ю. НІКОЛЬЧЕНКО, С. ПАХОМЕНКО

# ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ



Ю. САБАДАШ, Ю. НІКОЛЬЧЕНКО, С. ПАХОМЕНКО

# ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ

**Навчальний посібник**

*2-ге видання виправлене і доповнене*

За заг. ред. проф. *Ю. С. Сабадаш*

Київ  
Видавництво Ліра-К  
2021

**УДК 316.72(450)(075.8)**

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Маріупольського державного університету  
Протокол № 7 від 23 грудня 2020 року*

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

**Герчанівська П. Е.**, професор, доктор культурології, завідувачка кафедри культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури та мистецтва;

**Петрова І. В.**, професор, доктор культурології, завідувачка кафедри івент-менеджменту та індустрії дозвілля Київського національного університету культури і мистецтв;

**Виткалов С. В.**, доктор культурології, професор кафедри культурології і музеєзнавства Рівенського державного гуманітарного університету.

**Історія культури Італії: навч. посібник /**  
Ю. С. Сабадаш, Ю. М. Нікольченко, С. П. Пахоменко;  
За заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. – 2-е вид. виправ. та  
доп. – Київ: Ліра-К, 2021. – 228 с.

**ISBN 978-617-520-030-8**

Пропоноване друге видання навчального посібника комплексно розкриває розмаїтий світ і широку панорму історичного розвитку культури Італії, знайомить з її унікальними джерелами, визначними подіями та маловідомими фактами.

Видання буде корисним для студентів і викладачів гуманітарних спеціальностей закладів вищої освіти і коледжів, фахівців-культурологів, аспірантів, учителів загальноосвітніх шкіл, усіх, хто цікавиться історією та сьогоденням культури Італії.

**УДК 316.72(450)(075.8)**

**ISBN 978-617-520-030-8**

© Ю. Сабадаш, Ю. Нікольченко,  
С. Пахоменко, 2021

© МДУ, 2021

© Видавництво Ліра-К, 2021

# ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
<b>Розділ I.</b> Антична культура Риму (VI ст. до н. е. – V ст. н. е.).....	6
Тема 1. Рання Римська культура (VI–початок III ст. до н. е.) .....	6
Тема 2. Римська культура III–I ст. до н. е. ....	14
Тема 3. Римська культура I–V ст. н. е.....	25
<b>Розділ II.</b> Культура середньовічної Італії (остання чверть V – перша чверть XIV ст.) .....	35
Тема 1. Італійська культура Раннього Середньовіччя (остання чверть V – перша пол. XII ст.) .....	35
Тема 2. Італійська культура Класичного Середньовіччя (друга пол. XII–перша чверть XIV ст.) .....	43
<b>Розділ III.</b> Культура італійського Ренесансу (друга чверть XIV–XVI ст.) .....	57
Тема 1. Історичне і культурне підґрунтя італійського Ренесансу.....	57
Тема 2. Періоди розвитку італійського Ренесансу та їхні особливості.....	68
<b>Розділ IV.</b> Італійська культура Нового часу (XVII–XVIII ст.) .....	79
Тема 1. Культура італійського Бароко (XVII–перша половина XVIII ст.) .....	79
Тема 2. Просвітництво в італійській культурі (друга половина XVIII ст.) .....	92
<b>Розділ V.</b> Культура Італії XIX ст. ....	107
Тема 1. Епоха Рисорджименто .....	107
Тема 2. Веризм: гуманізм життєвої правди.....	127
<b>Розділ VI.</b> Культура Італії першої половини XX ст. ....	138
Тема. Здобутки культури Італії означеного періоду .....	138
<b>Розділ VII.</b> Культура Італії другої половини XX–початку XXI ст.....	161
Тема. Особливості культури Італії на зламі століть.....	161
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	227

## ПЕРЕДМОВА

В умовах сьогодення, коли Україна прокладає шлях до європейської інтеграції, особливого значення набувають не тільки відродження, оновлення та розвиток основних компонентів національної культури, а й інтерес суспільства до духовних надбань і традицій інших країн Старого Світу, в яких історія культури виступає важливою складовою у процесі формування власної цивілізації.

Яскраво це представлено на унікальному прикладі Італії, де існування суспільства було тісно пов'язаним із його духовним розвитком – від античної доби до Новітнього часу. Саме тому своєчасною пізнавальною потребою є ознайомлення молоді нашої країни з історією культури Італії, яка розвивалася протягом майже трьох тисячоліть. Сподіваємося, що цьому буде слугувати друге, виправлене та доповнене, видання навчального посібника «Історія культури Італії», підготовленого колективом викладачів Маріупольського державного університету

За змістом пропоноване видання є навчальним посібником нового покоління для студентів різних гуманітарних спеціальностей закладів вищої освіти України. Його автори вважали за доцільне ознайомити читачів із основними етапами, головними питаннями та специфікою духовного життя італійського народу, з яскравими іменами діячів італійської культури і мистецтва у контексті становлення і розвитку не лише італійської, а й усієї європейської цивілізації, починаючи від I тис. до н. е. до початку XXI ст.

Проте, це не просто набір свідчень для механічного засвоєння фактичного матеріалу, а знаряддя, за допомогою якого студенти мають змогу доступитися до всебічного і глибокого сприйняття багатьох сфер художньої спадщини та надбань італійської культури. Виходячи з вище зазначеного, наріжним каменем розгляду кожної теми є намагання подати в різних періодах історії Італії притаманну саме їй модель культури з особливим світобаченням та усвідомленням ролі людини в цьому світі.

На сторінках посібника зазначається, що розвиток власне італійської національної культури почався з виникнення і утвердження економічної і політичної самостійності та певної демократизації міст-комун у XIII–XV ст., у яких художники і зодчі складали вищий прошарок ремісничого населення. Адже майстри мистецтв як представники трудового класу, займалися будівництвом та оздобленням міст, соборів, церков, суспільних і приватних будівель. Це стало не тільки набутком міської громади, а й засобом взаємовідносин між різними містами і регіонами Італії. У поєднанні з народною творчістю та традиціями католицької церкви вишукане мистецтво стало підґрунтям для формування національного характеру італійської культури.

Актуальність нового видання посібника полягає у його багатовекторності. Автори намагалися підготувати наступне видання, де більш повно висвітлені і репрезентовані погляди як зарубіжних, так і вітчизняних фахівців історії

культури Італії, теоретиків і практиків, які розглядають її як систему світоглядних орієнтацій людини.

Посібник побудований за хронологічним принципом. Поряд із розлогим викладом культурологічного матеріалу до кожної теми додаються питання для самоконтролю, тематика рефератів та творчих завдань, список рекомендованої літератури. Завважуємо, що побудова посібника не утримує студента у певних рамках, а надає можливість для самостійного, додаткового пошуку матеріалу з метою більш глибокого вивчення запропонованих тем. Така робота переводить знання з пасивного стану в активний, чого вимагає сучасна педагогіка вищої школи України.

Сподіваємося, що друге видання посібника знадобиться також тим, хто цікавиться проблемами розвитку культури Італії, і, перш за все, – студентам українських вишів.

# РОЗДІЛ I

## АНТИЧНА КУЛЬТУРА РИМУ (VI ст. до н. е.–V ст. н. е.)

### Тема 1. Рання Римська культура (VI–початок III ст. до н. е.)

- 1.1. Релігія.
- 1.2. Писемність і література.
- 1.3. Право.
- 1.4. Музика і театр.
- 1.5. Архітектура, скульптура, живопис.

Центр майбутньої великої античної держави Рим виріс на Апеннінському півострові, у Лації, на лівому березі річки Тибр. За археологічними даними, заселення цієї території відбувалося у ранньому залізному віці, починаючи з IX ст. до н. е. племенами етрусків, що створили тут свою цивілізацію, яка у VII–VI ст. до н. е. зазнала значного грецького і «варварського» (галльського та германського) впливів.

Однак, відсутність писемних джерел включно до I ст. до н. е., значно ускладнювала дослідникам можливість цілісного та об'єктивного відтворення історії і культури раннього Риму. Не сприяв цьому і гіперкритичний напрямок у європейській історичній науці початку XX ст., представники якого називали легендарними повідомлення давньогрецьких і римських істориків I ст. до н. е. (Тита Лівія, Діонісія Галікарнаського, Велея Патеркула), філософів та ораторів (Цицерона), географів (Страбона), біографів (Плутарха), поетів (Вергілія, Овідія) щодо царського та раннього республіканського періодів античної римської цивілізації аж до початку III ст. до н. е.

Погоджуємося, що не всі повідомлення більш пізніх авторів є беззаперечними, проте у підґрунті їхньої творчості лежить антична грецька традиція реального сприйняття далекого «Заходу» – Риму (Гесіод, Геланік Лесбоський, Антіох Сіракузький), грецька і римська міфологія, релігія, перекази законів і міжнародних договорів, які у загальних рисах дають уявлення про дійсну римську історію і культуру VI–III ст. до н. е.

Антична греко-римська традиція простежується і за легендарними подіями, пов'язаними з історією заснування Риму (можливо, Roma – це у перекладі з грецької – «сила, могутність, фортеця»). Гіпотез декілька, але найбільшого розповсюдження набула та, що вважає засновників міста Ромула і Рема нащадками славетного героя Троянської війни (1200 р. до н. е), володаря Дарданії, союзниці Трої, – Енея.

За легендами, після падіння Трої Еней разом із сином Асканієм (Юлом) та іншими втікачами прибув до Тирренського узбережжя Апеннінського півострова. Латин, цар аборигенів (місцевих племен) Лації сприяв одруженню Енея зі своєю дочкою Лавінією. Подружжя заснувало місто Лавіній, у якому відбулося об'єднання аборигенів із прибульцями у єдиний народ під назвою латини.

Через багато років – у VIII ст. до н. е. – нащадки Енея – брати-близнюки Ромул і Рем – заснували нове місто на лівому березі річки Тибр. Після трагічної загибелі Рема першим царем нового міста став Ромул. На честь Ромула місто отримало назву Рим. Ця та інші легенди про заснування Риму доводили походження римлян від греків або троянців, що, в свою чергу, сприяло його верховенству серед латинських міст, а піднесений до божественного рівня в Італії у I ст. до н. е. рід Юліїв уважав сина Енея Юла своїм родоначальником.

За легендами, заснування Риму припадає на період між 753 і 751 рр. до н. е. Проте вірогідно, що у середині VIII ст. до н. е. у центрі природної системи з семи пагорбів (Палатин, Авентин, Капітолій, Квіринал, Есквілін, Целій, Вімінал) осілими скотарями, мисливцями і рибалками було дійсно засноване поселення (іт. *Sette colli di Roma*), яке за короткий проміжок часу об'єднало навколо себе місцеві племена латинів, сабінів, пізніх етрусків та інших.

Від традиційно легендарного правління Ромула (753–715 до н. е.) розпочинається так звана царська епоха в історії Стародавнього Риму. Вона тривала до 509 р. до н. е. і вміщувала у собі правління ще шістьох монархів: Нуми Помпілія, Тулла Гостилія, Анка Марція, Тарквінія Приска, Сервія Туллія і Тарквінія Гордого, реальність існування яких опосередковано підтверджується історичними джерелами.

У царську епоху в римській державі відбувся поступовий перехід від родових відносин до класового суспільства, фундамент якого склали патриції (представники родової верхівки), плебеї (рядові представники родової общини) і раби.

Римське суспільство ґрунтувалося на праці рабів. Це був останній етап в історії середземноморської локальної рабовласницької цивілізації, яка тривала майже п'ять тисяч років і завершилася у V ст. н. е. з розпадом Римської імперії.

Цар (лат. – *rex*) фактично був представником однієї з трьох родових общин – триб (тиції – сабіни, рамни – латини, луцери – етруски), які

виборювали право очолити монархію. На період царювання він був воєначальником, верховним жерцем і головним суддею.

Іншою гілкою верховної влади у царському Римі був сенат (300 членів) – своєрідне зібрання представників курій («союзів чоловіків»). Курії, як фундації римського суспільства, у складі триб володіли спільною землею, відповідали за набір війська, оберігали святині. На початку царського етапу сенат був своєрідним дорадчим органом у царя, але пізніше, з розвитком у суспільстві військової демократії, він виступив за обмеження його влади, що фактично спричинило на початку V ст. до н. е. ліквідацію монархії і проголошення республіки.

Римляни до кінця своєї історії номінували себе «римським народом квіритів», зміст якого до нашого часу остаточно не визначений. Сабінське слово «квірит» означає «спис». В Італії існувало сабінське місто «Курес». Але, радше за все, «квірити» – це «куріати», тобто члени курій. Така інтерпретація підтверджує традиційну протилежність між патриціями (куріатами) та плебеями.

У царську епоху в Римі відбувся розпад родо-племінного ладу і почався перехід до нових форм у сфері соціального життя та управління суспільством, який був підготовлений прогресом економіки і розвитком рабства. Проте елементи давньої родової організації почали використовуватися як знаряддя щодо формування класу патриціїв по відношенню до плебеїв. В умовах цього протиріччя закладалися основи римського громадянства, зміцнювалася публічна влада і демократія.

Рання республіка в Римі (VI–III ст. до н. е.) була побудована на патриціансько-плебейській класовій основі. Вона набула основних рис полісу (міста-держави), у якому співіснували суспільна (колишня общинна) і приватна власність на землю. Патриції традиційно використовували працю і матеріальні ресурси плебеїв для постійних війн та особистого збагачення. Державою правили два консули із числа патриціїв, які обиралися патриціанським, за своїм складом, сенатом, терміном на один рік з повноваженнями найвищої цивільної та військової влади.

Плебеї брали лише пасивну участь в управлінні полісом, збираючись на сходи по міських трибах з метою обговорення болючих політичних, економічних, соціальних та військових питань. Водночас, на таких сходинах ними вироблялася єдина тактика класового протистояння з патриціями. У 495 р. до н. е. плебеї домоглися утвердження посад народних трибунів, які обиралися у трибах тільки з їхнього складу в кількості чотирьох-п'яти чоловік. Це оформлялося так званим священним законом («lex sacrata»).

Особа і влада народного трибуна були недоторканими. В обов'язки трибунів входив захист плебеїв у міських магістратах та сенаті, наслідком якого могло бути застосування права veto на рішення, що не відповідали їхнім інтересам.

Рання республіка завершилася у III ст. до н. е. завоюванням Римом всієї Італії та створенням на її території полісної системи республіканського типу.

Поруч із політичним, економічним і соціальним розвитком Риму VI–III ст. до н. е. (Царська епоха і Рання республіка) формувалася його культура. Складність цього процесу полягала у тому, що стародавня Італія не мала єдиного культурного простору. Лише етрусська автохтонна спільнота репрезентувала молодій римській цивілізації своєрідну культуру людності центральної частини Апеннінського півострова, яка уже в середині I тис. до н. е. активно використовувала досягнення грецької, латинської, сабінської, галльської і германської культур.

Складовими Ранньої римської культури були релігія, писемність, право, мистецтво і література. Розглянемо їх детально.

## 1.1. Релігія

Культурний образ римлян царської епохи (VI–IV ст. до н. е.) повністю відповідав їхнім релігійним уявленням, в основі яких лежали землеробські культу місцевих племен, що спиралися на абстрактне розуміння Богів як покровителів людей у незрозумілому, складному, іноді небезпечному, природному середовищі. Земля була Богом Теллусом. Землеробством, на всіх його стадіях, поетапно опікувалися Інситор, Мессор, Сатурн, Церера, Флора, Конс. Пастухів і скотарів підтримувало божество на ім'я Палес (відоме як чоловічого, так і жіночого роду). Виноградарство і виноробство знаходились під патронатом парних Богів – Лібера і Лібери. Божеством страху був Павор. Великого значення набули богині-матері – Матер, Матута, Юнона. Кількість Бгів у римлян була величезною і відповідала практично всім галузям відтворюючої господарської діяльності, політичним, військовим, суспільним, зокрема родовим і сімейним, інтересам триб. У науці це явище відоме як «полідемонізм».

На даному етапі існування римської цивілізації взаємовідносини людей і божеств відбувалися за принципом «do ut des»: «я даю тобі, щоб ти дав мені» (сучасне: «я – тобі, ти – мені»). Це було своєрідною договірною формулою, яка, по суті, не зобов'язувала римлян дотримуватися у кожному конкретному випадку виконання своїх обіцянок перед тим чи іншим божеством.

Із подальшим розвитком полісної системи на початку V ст. до н. е. у Римі формується і полісна ідеологія, характерною особливістю якої були риси колективізму. На перше місце висувається образ громадянина, трудівника і патріота, героя, здатного до самопожертви заради Риму. Полісна ідеологія, не змінюючи сутності особливості римської релігії щодо вшанування абстрактних понять, на перше місце висуває божественну тріаду: Свободу, Звитягу і Злагоду. На римському Капітолії на їхню честь було збудовано храм.

Разом із тріадою, римський пантеон активно розширюється за рахунок Богів, які опікувалися господарською діяльністю полісу. Можна навести

приклад, коли у 495 р. до н. е. у місті було освячено храм бога торгівлі, шляхів і поштарства Меркурія.

У другій половині V ст. до н. е. в ідеологічній сфері римського суспільства відбуваються процеси, що характеризуються посиленням впливів на неї грецької культури, зокрема міфології, яка активно долучає римську культуру до середземноморського міфологічного простору. Набуває поширення міф про героя троянської війни царя дарданів Енея, у якому стверджується, що римляни своїм походженням споріднені з греками. Аналогічну функцію виконує міф про Богиню Рому (лат. Roma), яка уособлювала Рим як володаря світу. Спочатку вона була об'єктом шанування у греків з малоазійських полісів. У ранній римській міфології Рома постає войовничою героїнею, подібною до Мінерви. Пізніше її культ був тісно пов'язаний із культом римських імператорів.

Політичні, соціально-економічні і культурні зміни, що відбувалися у римському полісі Ранньої республіки, сприяли поширенню у ньому впливів грецької релігії. Відбувається формування римського пантеону у відповідності до грецьких традицій: «...римські божества поступово втрачають свій первісний характер. Вони підпадають під антропоморфний вплив, набувають індивідуальних рис і отримують міфологічне забарвлення. Юпітер ототожнюється із Зевсом, Юнона – з Герою, Мінерва – з Афіною, Діана – з Артемідією, Венера – з Афродітою тощо» [3, с. 139].

## 1.2. Писемність і література

Беззаперечним фактом, який підтверджується історичними джерелами кінця I ст. до н. е.–початку I ст. н. е. та археологічними знахідками, є існування писемності вже у Царську епоху Римської історії (VI–IV ст. до н. е.). Римлянами був використаний арамейсько-еллінський алфавіт, яким користувалися переселенці з Греції у своїх колоніях на узбережжі Тиренського моря. Про це свідчать тексти договорів царів Люція Тарквінія Приска (616–578 до н. е.) з габіями і Сервія Туллія (578–534 до н. е.) з римськими містами та широко відомий археологам й історикам «Чорний камінь», знайдений у 1900 р. на римському Форумі і датований початком VI ст. до н. е., на якому містився напис (до цього часу не дешифрований) літерами, схожими на арамейсько-грецькі.

Поряд з тим, слід зауважити, що розвиток грецького алфавіту в італійських племен (етрусків, римлян, латинян, умбрів, самнітів, сабінів та ін.) відбувався по-різному, але з однією загальною рисою, яку Теодор Моммзен влучно назвав «варваризацією», що було пов'язане з рівнем їхнього культурного розвитку [11, т. 1, с. 215–224]. Проте, у процесі формування римсько-італійської конфедерації (V–III ст. до н. е.) «варваризація» завершилася створенням єдиного латинського алфавіту для всіх італійських

земель, який не тільки «пережив» римську державу, а й зберігся до наших днів у писемності переважної більшості країн світу.

Рання римська література (до середини III ст. до н. е.) представлена пам'ятками усної народної творчості, які відомі сучасникам лише за переказами, записаними набагато пізніше. Переважно – це застільні або поховальні урочисті пісні, присвячені особам, які посідали визначне місце у трибах, куріях і родах. Пісні виконували чоловіки, жінки і хлопчики у супроводі флейтистів.

Особливим дійством, пов'язаним з усною народною творчістю, було влаштування святкових заходів, у яких обов'язково повинно було панувати урочисте піднесення. У таких урочистостях особливе місце відводилося тріумфальним дійствам на честь військових перемог та масові релігійні свята, в яких обрядова музика і танці переважали над співами.

Римська народна творчість вже існувала задовго до появи писемності. Народні поети склали велику кількість ліричних віршів, розробили й систему поезики. Оскільки консервативно налаштований патриціат і каста жерців негативно, навіть забобонно, ставилися до слова записаного, і народна, і професійна поезія побутували довгий час лише в усних варіантах. Не завжди записувалися й закони, бо обожнювалося слово вимовлене, а не записане. Тому багато зразків ранньої поезії було втрачено. Збереглися у значній мірі лише ті елементи поезії, які були необхідними під час проведення масових громадських свят (шанування богів, на честь доброго врожаю тощо) і весільних обрядів. Їх називали фасценнінами, або сатурами (за назвами етруських міст Фасценній і Сатурій). Від останнього походить термін «сатурнійський вірш», який характеризується розміром щось на зразок симбіозу ямбів з хорейми. Наприклад:

До Богів:

Допоможіть нам, Лари!

Марсе, Марсе, не дозволяй,

Щоб смерть і загибель

Впали на багатьох!

Вгамуй свій голод, лютий Марсе!

У ранній період римської культури літературні твори поступово набували свого поширення, але, здебільшого, як правові документи. Фіксувалися лише якісь важливі угоди, хроніки, результати господарської діяльності. Зчаста навіть такі офіційні документи записувалися у віршованій формі, запозиченим від греків гекзаметром.

### 1.3. Право

За узвичаєним висловом, римляни «тричі підкорили світ»: легіонами, християнством і правом. Римське право, як «писаний розум», було широко використане не тільки правовими системами феодальних держав Європи; воно і сьогодні є основою інститутів права багатьох країн світу.

Розвиток правотворчості в Римі був пов'язаний зі створенням у період Ранньої республіки (VI–III ст. до н. е.) цивільної громади, коли склалися поняття прав громадян, незалежно від їхнього політичного та соціального статусу (патрициїв і плебеїв). Утворилося, окреме від релігійного, світське право, яке поділялося на державне (публічне) та цивільне.

Феномен римського права полягав у тому, що у масі конкретних відносин, які виникали між людьми, римські правознавці спромоглися виокремити їхні загальні, абстрактні форми. Відповідно абстрактними ставали і правові норми, які були покликані врегулювати ці відношення. Місце конкретної особи – римського громадянина, вільновідпущеника, іноземця – посідає просто «римлянин», або «варвар», або «власник», або «товаровласник», – абстрактна особа, що виступає як одна зі сторін правовідносин. Саме такими були приватна власність, товар і послуга, які ставали об'єктом і метою правовідносин.

Правнича діяльність у Римі вважалася справою поважною. Спочатку нею переймалися виключно понтифіки (понтифікальне право) – представники жрецьких колегій, а потім вона стала прерогативою знаних у суспільстві громадян: державних і політичних діячів, сенаторів, консулів, трибунів тощо.

Перша римська кодифікація публічного і цивільного права відбулася у V ст. до н. е. під назвою «Закони XII таблиць». Вони були записані на XII мідних дошках і встановлені на римському Форумі з метою загального ознайомлення. Законами закріплювалися правові відносини між патриціями і плебеями; приватна власність і рабство (зокрема боргове) ставали невід'ємною складовою римського суспільства, цивільні конфлікти повинні були розв'язуватися лише у судовому порядку (цивільний процес).

Кримінальні злочини розглядалися у магістратурах – органах державного управління та публічної влади Римської республіки.

Розвитку римського права сприяло багато обставин, проте основними були:

- високий рівень товарних відносин та розмивання соціально-економічних відмінностей між категоріями вільного населення спочатку – Республіки, а потім – Імперії;

- вдосконалення правочинства у римській державі ніколи не припинялось, незалежно від форм діючої на той чи інший період політичної системи: Рання Республіка, Пізня Республіка, Принципат, Імперія. В епоху Імперії (II–V ст. н. е.) воно досягло свого найвищого рівня;

- тисячолітнє формування та тисячолітнє вдосконалення дозволило римському праву вийти за межі античної епохи і перетворитися на культурне явище всесвітньо-історичного значення.

## 1.4. Музика і театр

Як зазначалося вище, римляни, за етруською традицією, масовими зібраннями вшановували богів, відзначали воєнні перемоги, свято врожаю, весільні урочистості, які супроводжувалися імпровізованими дотепними діалогами і жартівливими піснями під акомпанемент флейти. Такі вистави, як і пісні, отримали назву фасценнінів і були початковим етапом на шляху розвитку римського музичного, пісенного і театрального мистецтва.

Перші театральні дійства у Римі відбулися у 364 р. до н. е. як обряд умилостивлення Богів під час епідемії моровиці (рос. – «морозова язва»). З Етрурії були запрошені самодіяльні актори, які під звуки флейти виконували пантоміми, до яких римляни додавали куплети і діалоги. Виникло розлоге театральне дійство, виконавці якого отримали етруську назву гістріонів. Проте професія актора у Римі (на відміну від Греції) не шанувалася. Ними традиційно були або іноземці, або римські громадяни нижчого соціального становища.

## 1.5. Архітектура, скульптура, живопис

Римська архітектура епохи Ранньої республіки розвивалася за наступними традиціями:

– етруською, що передбачало створення необхідних умов і зручностей для жителів Риму та інших міст (оборонні споруди, площі, храми, амфітеатри, лазні, водогони, каналізація тощо), використання квадратних форм при будівництві житла і громадських будівель та аркової системи склепінь. Раціональне містобудування за «етруськими зразками» широко використовувалося римлянами при заснуванні колоній;

– грецькою, що обумовлювала будівництво храмів подовженої прямокутної форми, портики яких підтримували колони традиційних грецьких ордерів.

Культурні впливи, що прийшли з Етрурії і Греції, знайшли своє відображення також у римській скульптурі і живописі. Від художнього мистецтва Ранньої Республіки до наших днів дійшли лише зразки переважно дрібної пластики: статуетки Богів, скарбнички, ларарії (шафки, у яких зберігалися посмертні маски родичів).

Живопис був представлений лише храмовими фресками. Відомий розпис стіни храму Бога Салуса (Здоров'я) на честь перемоги римлян у Другій Самнітській війні (327–304 до н. е.).

Культура Ранньої республіки являла собою продукт римського суспільства, в якому ще зберігалися громадянські традиції племен і обрядово-звичаєва культура родів.

## Тема 2. Римська культура III–I ст. до н. е.

- 2.1. Духовний світ та релігія.
- 2.2. Література.
- 2.3. Наукові знання і риторика.
- 2.4. Римське право.
- 2.5. Архітектура і скульптура.
- 2.6. Масові дійства та видовища.

### 2.1. Духовний світ та релігія

У III ст. до н. е. Рим остаточно сформувався як об'єднана італійська патриціансько-плебейська держава (лат. – «*civitas*»), що являла собою цивільну громаду, основу якої становила приватна власність. Статус («*status*») римлянина був зумовлений обов'язковою наявністю трьох факторів: бути вільною людиною, бути членом Римської громади, належати до однієї із гілок римських родів.

Наявність зазначених факторів забезпечувала римлянину відповідні права громадянина: володіти майном і вести справи під охороною римських законів, брати участь у коміціях (народних зборах), бути обраним на державні посади, брати законний шлюб.

На чолі Риму стояв виборний парламент – сенат, що складався з 300 членів. Безпосереднє керівництво державою здійснювали два консули, які призначалися сенатом терміном на один рік.

Виконавча влада у Римі належала магістратам, які формувалися з числа патриціїв і плебеїв. Магістрати утримувалися лише за власні кошти їхніх членів, які мали право бути обраним на вищі державні посади. Скористатися можливістю бути членом магістрату могли дозволити собі лише заможні громадяни, переважно патриції. У зв'язку з цим Римська республіка III–I ст. до н. е., що отримала у фахівців визначення як Пізня, переважно залишалася аристократичною, хоча серед багатих громадян вже був значний прошарок плебеїв.

Наприкінці III ст. до н. е. Рим, завершивши завоювання усієї Італії, успішно розпочав експансію Середземномор'я як засіб для розповсюдження «влади римського народу» (лат. – «*Imperium populi Romani*»). Створювався величезний додатковий земельний фонд; із захоплених територій до Риму широким річищем стікалися незліченні багатства, зокрема величезна кількість рабів; військова здобич та контрибуції виступали не тільки ефективною заміною недостатньо розвинутих товарного виробництва і торгівлі, а й безпосередньо збагачували учасників війн, аристократію та значну частину плебсу. Війни були для Риму життєво необхідними; вони набували перманентного характеру.

Із наближенням до Східного Середземномор'я молодий римський менталітет «потрапив у обійми» тисячолітнього матеріального і культурного грецько-елліністичного світу. Активної фази досяг процес синтезу італійського способу життя із вдосконаленою грецькою античною цивілізацією.

Політичний і суспільно-економічний лад римської цивільної громади виробив систему цінностей, в основі яких лежала військова звитяга та військові подвиги в ім'я держави. Переможні війни слугували фундаментом історичної пам'яті римлян, яка була закладена в підґрунтя римської культури. Наслідком цього було поступове витіснення традиційної грецької міфології героїчною міфологізацією власної історії, яка стверджує в уявленні римлян ідею виняткової долі Риму, що був під особливим захистом Богів, які подарували йому нечувану велич і владу.

Експансія за межі Апеннінського півострова у III–I ст. до н. е. активізувала зовнішні контакти Риму у військовій, дипломатичній, торговельній і культурній сферах. Вона стала причиною і поступових змін у римській релігії. На зміну полідемонізму приходять грецькі, карфагенські, північноіталійські Боги, але вже з римськими іменами (Юпітер, Юнона, Мінерва, Венера, Марс, Посейдон, Фортуна, Діана, Веста, Меркурій, Аполлон, Церера тощо) та конкретними «обов'язками» перед римським суспільством і його громадянами.

Римський пантеон ніколи не залишався обмеженим та ізольованим від впливів релігії інших народів. Наприкінці III ст. до н. е. у державі було уведене шанування Великої матері Богів із Фрігії (північно-західний регіон Малої Азії). Також зі Сходу до римського духовного простору потрапили і специфічні землеробські культури, які вимагали проведення масових оргіастичних обрядів – містерій і вакханалій (на честь Бога Вакха).

Поширенню неіталійських культів у римській релігії сприяли не стільки дипломатичні і торговельні контакти, скільки успішні військові походи. Вони забезпечували масовий та стабільний приплив рабів, які були носіями своїх національних релігійних поглядів, що знаходили шанувальників не тільки серед плебсу, а й серед патриціанських кіл.

З метою обслуговування божественного Олімпу в Римській республіці будувалися храми й створювалися колегії жерців, на яких покладалися обов'язки щодо нагляду за культом окремих Богів, дотриманням регламентації ритуальних дій тощо. Вони давали людям поради, до яких Богів звертатися з певними проханнями, збирали пожертви і забезпечували порядок у храмах.

Особливою повагою у римлян користувалися весталки (лат. – «Vestales»), жриці Вести – Богині домашнього вогнища й родинного життя. Весталками призначалися дівчата віком від 6 до 10 років, які належали до аристократичних родів і мали живих батьків. Після 30-ти років перебування на службі Вести вони поверталися до своїх родин і могли виходити заміж. Весталки вільно розпоряджалися своєю власністю; в суді вони давали

свідчення без присяги; мали право рятувати засуджених до страти; на іграх сиділи на почесних місцях; на вулиці їх супроводжував особистий охоронець (ліктор); того, хто образив весталку, карали на смерть.

Римляни завжди звертали увагу на зовнішній бік релігії, зокрема на прискіпливе виконання ритуально-обрядових дій. Але вона не викликала у них священного трепету; їх не цікавила глибина духовного зв'язку з божеством. Під впливом грецької філософської думки, що вряди-годи розглядала Богів як впливових людей, які нібито жили в інших просторових вимірах, римська аристократія починає скептично ставитися до релігійних вірувань, хоча широко використовує їх як засіб управління народом.

## 2.2. Література

Римська література III–I ст. до н. е. розвивалася під впливом елліністичної культурної традиції та була представлена двома основними жанрами: поезією і драмою. Не дивно, що першим професійним римським поетом став грек за походженням і раб за соціальним станом – Лівій Андронік (біля 282–204 до н. е.). Родом з південно-італійського міста Тарента, він потрапив у полон до римлян і був проданий в рабство сенатору Марку Лівію. Пізніше був відпущений на волю з родовим ім'ям сенатора – Лівій. Андронік за власною методикою вчив дітей сенатора грецькій і латинській мовам. З цією метою переклав гомерівську «Одіссею» давнім римським (сатурнійським) віршованим розміром, що принесло йому загальне визнання. Потім виконував замовлення організаторів Римських ігор на постановку за власним сценарієм трагедій і комедій «грецького типу». У 207 р. до н. е. написав гімн на честь Богині Юнони. Лівій Андронік започаткував два роди римської словесності: театральну та епічну поезію, що суттєво вплинуло на формування латинської літературної мови.

Розвиток римської поезії продовжив Гней Невій (біля 274–206 до н. е.). Його творчість була заснована на римському епосі. Серед його творів – героїчна поема про Першу Пунічну війну. На жаль, твори Андроніка і Невія збереглися лише в уривках.

Кінець III – поч. II ст. до н. е. був позначений появою римської класичної літератури, основу якої започаткувала творчість поета Квінта Еннія (239–169 до н. е.), комедіографа Тіта Макція Плавта (біля 250–184 до н. е.) та першого римського прозаїка Марка Порція Катона (234–149 до н. е.).

Енній вперше почав писати латинські вірші гомерівським гекзаметром. У його поемі «Аннали» у 18 книгах в історичному контексті були викладені героїчні діяння римлян. У Римській республіці, ще за життя, Енній був визнаний найвидатнішим серед поетів.

Геніальним представником римської поетичної драматургії і театру загалом був Плавт. Він був автором багатьох паліат (п'єс, що за змістом були присвячені подіям з грецького життя). На сцені він свідомо монтував сюжети

з різних творів, замість діалогів вводив пісенні партії, долучав публіку до театрального дійства тощо. Це була своєрідна буфонада, у якій сценічна Греція та глядацький Рим постійно переходили одне до одного. Великою популярністю серед римлян користувалися його комедії «Близнюки», «Хвалькуватий воїн», «Псевдол» «Скарб», «Амфітріон».

Наступний класик римського театру, продовжувач традиції «паліат» – Публій Теренцій Афр (біля 190–159 до н. е.), за походженням раб з африканського континенту, вишуканою грецькою мовою і стилем наближав свої твори до найкращих зразків грецької драматургії. Його комедії «Брати» та «Свекруха» увійшли до скарбниці античної літератури.

Після Теренція Афра у римській комедії завершується традиція «паліат», яку змінила епоха аналогічних творів, але вже за римськими сюжетами. Вони отримали назву «тогата». Пізніше на римській сцені утвердився «мім» (драматизований фарс народного походження), що мав фольклорно-фарсове коріння. Сюжети міма були анекдотичними, у багатьох випадках – сороміцькими. Під час вистави допускалася імпровізація.

Поряд із комедією набувала свого розвитку римська трагедія. Видатними трагіками були Луцій Акцій (народ. 170 до н. е.) та Марк Пакувій (220–130 до н. е.). Основою їхніх творів були грецькі трагедії, особливо з міфологічними сюжетами, тому вони мали наслідувальний характер без реального зв'язку з римською історією і дійсністю. Луцій Акцій написав біля 40 трагедій, серед яких найбільш відомими є «Брут» та «Енеади». Серед творчого здобутку Марка Пакувія виділяються трагедії «Антіопа», «Атлант», «Іліона», «Герміона».

Серед поетів I ст. до н. е. слід виокремити Тита Лукреція Кара (95–51 до н. е.), якому належить блискуча філософська поема «Про природу речей», написана гекзаметром, та Гая Валерія Катулла (біля 87–54 до н. е.) – автора багатьох ліричних віршів, зокрема «Весілля Фетіди і Пелея», написаних за елліністичною традицією.

Поступаючись у популярності драми і поезії, поруч з ними у римській літературі III–I ст. до н. е. розвивається проза. Спочатку це були стислі описи історичних подій, або норм права, написаних переважно грецькою мовою.

Марк Порцій Катон став першим римським письменником, який у своїй творчості використав латинську мову, свідомо не дотримувався грецьких літературних традицій і розглядав історію Риму у контексті загальноіталійської дійсності. Порушуючи традицію, він у своїх творах надає перевагу опису конкретних подій, залишаючи поза увагою їхню персоніфікацію, пов'язану з улесливим шануванням правлячої аристократії.

Його трактат «Про землеробство» дійшов до нас повністю. Вперше землеробство розглядалося автором не тільки як галузь господарської діяльності, а як одна зі складових політичних і суспільно-економічних відносин у Римській державі. Інші твори Катона – історична праця «Початки», «Настанови синові», «Пісні про звичаї» відомі лише за уривками. Нащадки і шанувальники творчості письменника вважали його ідеальним громадянином Риму.

Розквіт римської прози пізньо-республіканського періоду припадає на I ст. до н. е. Він, у першу чергу, був пов'язаний з творчістю Марка Теренція Варрона (116–27 до н. е.) і Марка Туллія Цицерона (106–43 до н. е.).

Варрон написав 74 твори, що склали 620 книг. Доля переважної більшості з них нам невідома. Основним твором письменника вважається «Старожитності справ людських і божественних» у 41 книзі, який є своєрідною історичною, географічною та релігійною енциклопедією. Окрім цього, йому належать численні історичні, філософські, літературознавчі, граматичні твори, зокрема «Про латинську мову», «Про граматику», «Про сільське господарство», «Про комедії Плавта», «Портрети». За творчу діяльність Варрону, єдиному з римських письменників, ще за життя було споруджено пам'ятник.

Вагомий внесок у розвиток римської культури загалом, а літератури зокрема, здійснив Марк Туллій Цицерон. Він був видатним політичним діячем, оратором, філософом, чудовим письменником. Завдяки Цицерону латинська мова набула нового звучання, виразності та літературної краси.

Цицерон творив у різних жанрах: його філософські твори «Про природу Богів», «Про долю», «Тускуланські бесіди», «Парадокси стоїків», «Учення академіків»; праці з теорії держави і права – «Про державу», «Про закони», «Про обов'язки»; праці на тему моралі – «Лелій, або Про дружбу», «Катон, або про дружбу», «Катон, або про старість»; поетичні твори – «Про Главка Понтійського», «Про своє консульство» та багато інших увійшли до скарбниці світової культури. Епістолярна спадщина Цицерона, яка дійшла до нас, нараховує 744 аркуші. Серед його адресатів – молодший брат Квінт, видавець Тит Помпоній Атика, державні діячі Риму.

Відомим письменником I ст. до н. е. був Гай Юлій Цезар (100–44 до н. е.), державний і політичний діяч, полководець. Від 49 р., спираючись на легіони, зосередив у своїх руках всю владу в Римі, що стало початком поступового переходу держави до монархії. Був убитий в сенаті прихильниками республіки. Цезар є автором воєнно-історичних мемуарів та кількох літературно-критичних праць високої художньої якості щодо мови і стилю. Написав «Записки про Галльську війну», які уславлюють його подвиги в Галлії і Британії. Іншим своїм твором – «Записками про громадянську війну» – Цезар намагається переконати читачів у тому, що він особисто боровся за збереження республіки. Його історичні твори написані від третьої особи, щоб надати найбільш об'єктивного характеру вчинкам полководця, «мудрого й улюбленого в військах, полководця, який веде народ Риму до перемог».

Унікальним літературним явищем у римській культурі II–I ст. до н. е. стає сатира, як відповідь на зміни, що відбувалися в Римі у зв'язку із нестримним розвитком, за влучним висловом Катона, «нових вад» у суспільстві: корупції, пристрасі до пишності, розпусти, ледарювання. Засновником цього жанру, хоча термін «сатира» з'являється значно пізніше, вважається Луцілій Гай (180–102 до н. е.). Як аристократ і незалежна від політичного тиску людина, він у своїх поетичних творах, написаних у вигляді щоденника, дошкульно

критикував конкретних представників правлячої еліти. Луцілій написав 30 книг сатир, проте до нашого часу дійшла лише четверта частина його творів – біля 1200 віршів. Сенс правди життя він вбачав лише у реальній дійсності, тому негативно ставився до міфології та пов'язаних з нею театральних жанрів.

## 2.3. Наукові знання і риторика

На відміну від греків, головною рисою мислення римлян був практицизм і прихильність до прикладної науки. В першу чергу це стосувалося агрономії. Термін «культура» (лат. – «cultura»), по суті, був використаний римлянами для визначення процесу штучної (орної) переробки землі на угіддях. Тому не випадково агрономія, як наука, привертала увагу представників римського істеблішменту. Прикладом цього є твори Марка Порція Катона і Марка Теренція Варрона, у яких глибоко професійно досліджуються різні сільськогосподарські проблеми та шляхи їхнього розв'язання.

У спеціальному трактаті «Десять книг про архітектуру» Марк Вітрувій Полліон (II пол. I ст. до н. е.), узагальнюючи досвід Греції і Риму, розробив теорію загального містобудування, будівничої справи й архітектури та започаткував основу пропорційності в образотворчому мистецтві, яка в добу Ренесансу отримала назву «Вітрувіанської людини». У його працях є також детальний технічний опис римської металної зброї – «балісти» і «скорпіона». Вітрувій був не тільки блискучим теоретиком будівництва й архітектури, а й вправним практиком: за його участю у Римі збудована базиліка Фанума і акведук.

Пізня республіка була колискою римської історіографії. Її початок пов'язують з творчістю Полібія (201–120 до н. е.), грека, який близько 20 років був заручником у Римі. Його «Всесвітня історія» у 40 книгах грецькою мовою охопила історію Риму періоду Пунічних війн (264–146 до н. е.). Запорукою перемоги над могутнім Карфагеном Полібій вбачав в існуючому вже на той час римському державному устрої, що являв собою політичний симбіоз аристократії і демократії.

Важливу роль у формуванні історіографії Риму відіграли анналісти (від лат. «*annales*» – хроніка, літопис) – письменники-історики, які у III–I ст. до н. е. у хронологічній послідовності прозою зображували історичні події. Їх поділяють на старших (III–II ст. до н. е.), середніх (II пол. II ст. до н. е.) та молодших (I пол. I ст. до н. е.).

Старші анналісти: Квінт Фабій Піктор, Авл Постумій Альбін, Луцій Цинцій Алімент, Гай Семпроній Тудітан у своїх творах використовували аннали, фасти (різновид римських календарів), спогади, свідoctва очевидців, власні спостереження, що було запорукою достовірності їхніх повідомлень про сучасність. Але минуле у старших анналістів виглядає скорше легендарним, ніж історичним.

Середні анналісти: Луцій Кассій Геміна, Луцій Кальпурій Пізон Фругі, Гай Фанній, Публій Семпроній Азелліон працювали з аналогічними джерелами, але надавали перевагу яскравому зображенню окремих історичних подій (іноді – курйозних) і робили спробу раціонально пояснити міфи.

Молодші анналісти: Гней Гелій, Квінт Клавдій Квадригарій, Гай Луциній Макр, Валерій Анціат, Квінт Туберон, Луцій Корнелій Сізенна, Корнелій Непот, Гай Саллюстій Крисп у своїх працях поруч з достовірними описами реальних подій, удавалися до перебільшень, драматизації і, навіть вигадок.

Для всіх анналістів був характерним патріотизм, перебільшення римських перемог і замовчування поразок. Старші і середні писали грецькою мовою, а молодші – латиною. Їхні твори дійшли до нас у фрагментах та згадках більш пізніх римських істориків.

Значного розвитку набула у Пізній республіці наука про право. Перші дослідження в галузі юриспруденції з'явилися у II ст. до н. е. Переважно, це були коментарі до «Законів XII таблиць». Пізніше, у I ст. до н. е., з'являються фундаментальні правознавчі праці, серед яких особливої популярності набули 18 книг «Цивільного права» та «Дефініції» політика і юриста Квінта Муція Сцеволи (біля 140–82 до н. е.). Вони вперше у римській юриспруденції являли собою систематичне викладення приватного права, що суттєво вплинуло на його систематику в юридичних трактатах Массірія Сабіни, Гая, Секста Помпонія та ефективно впровадження в юридичну практику.

У I ст. до н. е. почала розвиватися римська філологія. З'явилися дослідження з історії латинської мови, граматики, орфографії. Відомим філологом був Публій Нігідій Фігул (біля 98–45 до н. е.), який займався також філософією, природничими науками, релігієзнавством. Найбільш важливою його працею з філології були «Коментарі до граматики», у якій глибоко аналізувалися особливості латинської орфографії. Учень Фігула був видатний римський прозаїк Марк Теренцій Варрон, який, у свою чергу, написав трактат «Про латинську мову».

На відміну від Греції, де заняття риторикою мали масовий характер, політична система республіканського Риму потребувала практичного красномовства як сфери влади і законодавства. Для римської риторики характерними були основні ознаки: сумлінно дібрані і згруповані факти, інвективність (розвінчуваність), негодія (грубуватий гумор, необхідний для спілкування з плебсом), афористичність (насиченість мови афоризмами) та активне використання дієслів, метафор, антитез. Відомими риториками цього періоду був захисник плебеїв Аппій Клавдій Цека, Гай Гракх, Луцій Ліціній Красс, Марк Туллій Цицерон, Марк Юній Брут, Гай Юлій Цезар. Його також вважають засновником преси і професійної журналістики. Обраний у 59 р. до н. е. консулом, він почав видавати «Щоденні протоколи сенату і римського народу».

Внесок Цицерона в теорію і практику ораторського мистецтва і в наш час є неоціненним. До нас дійшло 58 його промов, виголошених у різні періоди життя, ще 20 відомі в уривках. Йому належать три важливі трактати з історії

та практики красномовства – «Про оратора» (55 р. до н. е.), «Брут» і «Оратор» (обидва написані в 46 р. до н. е.). Насамперед, автора турбувала постать оратора. З огляду на його суспільну роль, оратор повинен діяти на благо народу і держави. Промовець мав бути добре обізнаним з різними галузями науки, особливо з філософією, розумітися на психології, щоб краще впливати на людську свідомість, бути бездоганним знавцем культури, історії та навіть теорії поетичного мистецтва. До того ж він мав бути зразком високоморальної людини з демократичними переконаннями, яка ніколи не використає свій талант із корисливою метою. За Цицероном, промова оратора може бути по-справжньому переконливою, якщо він сам щиро вірить у ту справу, яку захищає, за яку переживає. Окрім того, промовець повинен бути тактовним, уміти орієнтуватися в тому, *коли, де, що і як* краще сказати в тому чи іншому випадку. Для Цицерона невичерпним джерелом ораторських прийомів є мова («Про оратора»). Цицерон дає багато порад стосовно використання «квітів красномовства», тобто всіх лексичних багатств мови, водночас попереджаючи, що надмірність у прикрасах може зашкодити промові. Видатний оратор значну увагу приділяв і манері виголошення промови: красномовець повинен мати розвинений голос, чітку дикцію, певні акторські дані; він повинен стерегтися вульгарних висловів, не кажучи вже про брутальність. Сам Цицерон бездоганно володів цими прийомами, що зробило його взірцем промовця для прийдешніх поколінь.

## 2.4. Право

Останні два століття Республіки були періодом розквіту римського класичного права. Завершилася епоха юридичного формалізму і отримують визнання принципи «рівності сторін», «справедливості», «сумлінної совісті». Поруч із «Законами XII таблиць» почали діяти закони «загальнонародного права», які набували все більшого і більшого авторитету не тільки у юристів, а й загалом у суспільстві.

Політичний діяч і юрист, консул 198 р. до н. е., Секст Елій Пет Катус у збірнику, що складався з трьох частин, опублікував усі діючі на той час юридичні процесуальні матеріали, зокрема закони, їхнє тлумачення, порядок ведення судових справ. Водночас, на практиці життя виявляло різницю між «правом» і «справедливістю»: поруч із необхідністю виконання законів, постанов сенату і рішень народних зборів поступово складається ще одна система права, в основі якої лежали юридичні документи (едикти), продуковані безпосередньо преторами (вища посадова особа у Римі із судовими функціями) і магістратами. У римській юриспруденції цей казус отримав назву «преторського права».

Преторське право дозволяло розглядати судову справу не тільки з позиції закону, а й за її змістом і метою – за «справедливістю». Фактично це означало можливість учасників судового процесу по-різному тлумачити і розуміти

закони, зокрема за аналогією. Перший коментар щодо застосування «преторського права» розробив і видав сучасник Цицерона, політичний діяч і юрист Сервій Сульпіцій Руф (бл. 106–43 до н. е.).

У своєму розвитку право Риму продовжувало накопичувати багаточисельні тлумачення і думки щодо законів, які вряди-годи були протилежними, але за своєю суттю воно визначалося двома наріжними положеннями: «без порушення закону немає злочину» та «без закону не може бути покарання», що відповідало інтересам більшості учасників судового процесу як патриціїв, так і плебеїв.

## 2.5. Архітектура, скульптура, живопис

Завоювання Італії та Середземномор'я, пов'язане з ним фантастичне збагачення Риму і збільшення кількості рабів у державі сприяли інтенсивному розвитку містобудування та архітектури у період Пізньої республіки. У цьому процесі фахівці виділяють два етапи:

– перший – охоплює кінець IV–III ст. до н. е., коли Рим був ще невеликим містом, архітектура якого зазнавала великого впливу етрусської архітектурної традиції (арки і склепіння);

– другий – II–I ст. до н. е. – характеризується широким застосуванням бетону і появою нових типів будівель у вигляді високих базилік (форма витягнутого прямокутника) та багатоповерхових будинків.

Римські міста розвиваються за індивідуальними планами, вони забезпечуються оборонними, адміністративними, громадськими і культурними об'єктами, водогонами, каналізацією (клоака); вулиці і шляхи сполучення між містами вимощуються камінням у декілька прошарків. Зазвичай, у кожному місті споруджувався театр або амфітеатр і цирк. Виникає новий тип монументальної споруди – тріумфальна арка. На завойованих територіях споруджуються постійні військові табори для розміщення легіонів. Ці поселення поступово перетворюються у міста римських закордонних провінцій.

У будівництві широко застосовуються модифіковані римськими архітекторами грецькі ордери (конструкції колон, що підтримують портик, або стелю будівлі). Тепер вони являють собою так звану «ордерну аркаду» – сукупність арок, що спираються на колони. За допомогою аркад будуються наземні водогони – акведуки (акведук Марція, 40-і рр. II ст. до н. е.) та громадські будівлі (театр Помпея у Римі, 50-і рр. I ст. до н. е.), храм Фортуни у Римі I ст. до н. е. тощо.

За переказами, перші скульптури у Римі з'явилися ще у період правління сьомого царя Тарквінія Гордого (534–509 до н. е.) у вигляді глиняних статуй, встановлених, за етрусською традицією, на даху храму Юпітера на Капітолії. Першою відомою бронзовою скульптурою у Римі була статуя Богині плодючості Церери, відлита з бронзи у V ст. до н. е.

Починаючи з IV ст. до н. е. процес спорудження бронзових скульптур набуває масового характеру. На Римському форумі, у його храмах і на площах, в інших містах республіки встановлюються статуї богів, політичних діячів, полководців, героїв і звичайних громадян – живих і померлих. Їхне виробництво «на потоці» не сприяло створенню скульптурних шедеврів, проте вимагалася портретна схожість з особою, яка увічнювалася.

З кінця III ст. до н. е., завдяки римській експансії у Східне Середземномор'я, до Італії почали масового надходити мармурові скульптури з пограбованих грецьких міст, що встановилися у храмах, на площах, у приватних будинках і на віллах, термах (громадські лазні) тощо. Величезне надходження грецьких шедеврів та їх масове копіювання гальмували розвиток римської скульптури, і лише традиції портретного мистецтва, що не втратили своєї оригінальності, мали велику художню вартість. Прикладом можуть слугувати погруддя Цицерона і Цезаря.

Стосовно живопису, достеменно невідомо, у яких формах він існував. Пізні джерела повідомляють щодо пам'яток монументального та станкового живопису у Римі в III–I ст. до н. е., але до нашого часу збереглися лише зображення з настінних розписів у Помпеях та Геркуланумі, датовані другою пол. I ст. н. е.

## 2.6. Масові дієства та видовища

Політична, військова та економічна велич Риму вимагала ствердження свого престижу. Цьому слугували масові видовища і сценічні дієства, які ще з VI ст. до н. е. були складовою релігійних свят. Але з IV ст. до н. е. на всій території республіки розпочалася ера світських (не релігійних) масових заходів, що стали вагомою часткою її суспільного життя. Кількість всенародних римських свят була значною: ігри – Римські, Плебейські, Аполлонові, на честь Великої матері Богів – Юнони; землеробські свята: цереалії (на честь Церери, богині землеробства), виналії (свято винограду), консуалії (свято косовиці), сатурналії (свято сівби), луперкалії (свято пастухів), флоралії (на честь богині Флори) тощо. Загальна тривалість ординарних свят досягала щороку 76 днів, з яких 50 днів становили театральні дієства. В окремих випадках (Аполлонові ігри і флоралії) святкування майже повністю складалося із сценічного дієства.

Окрім сценічних вистав, як складової загально римських свят, у II–I ст. до н. е. театр відіграє вже значну роль у суспільному житті, що було пов'язане з впливом на римську культуру грецької літератури і театру. Не залишалася осторонь і римська драматургія: твори Плавта, Теренція, Пакувія, Акція та ін. з успіхом ставилися на сценічних спорудах італійських міст. У 55 р. до н. е. у Римі був збудований перший стаціонарний театр із каменю, оснащений спеціальними механічними пристосуваннями для зміни декорацій.

Великий вплив на римське суспільство мала ідеологія слави. Загальнонародним видовищем був так званий «тріумф» – урочистий в'їзд до Риму полководця-переможця, ритуальна хода до храму Юпітера Капітолійського з наступним шануванням героя і безкоштовним частуванням усіх присутніх. Організатором тріумфу був сенат.

Під впливом етрусської традиції з III ст. до н. е. у Римі розпочинається епоха гладіаторських боїв. Перший бій гладіаторів відбувся у Римі в 264 р. до н. е., а від 105 р. до н. е. вони були оголошені частиною масових видовищ. Організаторами боїв виступали не лише магістрати, а й приватні особи, особливо ті, хто був претендентом на державні посади. У зв'язку з поширенням традиції гладіаторських боїв і цькуванням людей хижими тваринами у римських містах розпочинається масове будівництво спеціальних приміщень – амфітеатрів, які були розраховані на десятки тисяч глядачів; створюються спеціальні школи для підготовки гладіаторів, переважно з числа рабів.

Масові видовища були своєрідним знаряддям правлячої верхівки римської аристократичної республіки, за допомогою яких широкі маси громадян відволікалися від активної суспільно-політичної діяльності. Вимога римського плебсу «Хліба і видовищ» увійшла в скарбницю світової культури як крилатий латинський вислів.

## Тема 3. Римська культура I–V ст. н. е.

- 3.1. Загальна характеристика римської культури епохи імперії.
- 3.2. Література.
- 3.3. Освіта і наука.
- 3.4. Право.
- 3.5. Архітектура і мистецтво.
- 3.6. Свята і видовища.
- 3.7. Раннє християнство.

### 3.1. Загальна характеристика римської культури епохи імперії

Фактичним засновником Римської імперії вважається Гай Юлій Цезар. Спираючись на армію, у II пол. I ст. до н. е. він впровадив низку законів, що змінили політичний лад республіки: нейтралізував роль народних зборів у політичному житті Риму, за рахунок своїх прихильників збільшив кількість сенаторів до 900 чоловік, які у 45 р. до н. е. дарували йому титул імператора (лат. «imperator»-володар) з правом передачі його нащадкам, почав карбувати золоті монети зі своїм зображенням. Його наступник Гай Цезар Октавіан (63 до н. е.–14 н. е.) у 27 р. до н. е. отримав від сенату титул Августа (лат. «August» – величний, священний). Він завершив реформи Цезаря і започаткував перетворення Риму на величезну Середземноморську імперію від Вірменії і Месопотамії до Сахари і берегів Червоного моря та від Британії і Балтійського моря до Чорного моря.

Після падіння Республіки на всій території імперії формуються землеволодіння (сальтуси) імператорів, полководців, сенаторів, магістрантів, інших посадових осіб і легіонерів. За межами Італії вони об'єднувалися у закордонні провінції під керівництвом намісників імператора – прокураторів.

Але вже у III ст. н. е. у Римській імперії з багатьох внутрішніх і зовнішніх причин розпочинається криза у політичній системі, армії, економіці й релігії. У її останній період (IV–V ст. н. е.) паралельно розвивалися два визначальні процеси: перемога християнства і регулярні вторгнення на її територію азійських і європейських варварів. У 476 р. Римська імперія припинила своє існування після позбавлення влади останнього імператора Ромула Августа вандалами (племена германців).

Перетворення Римської республіки у могутню Середземноморську імперію зробило Рим політичним, економічним і культурним центром величезної ойкумени, на території якої, унаслідок взаємодії культур Європи, Північної Африки і Східного Середземномор'я, склалася духовна цивілізація, що отримала назву античної культури. Найвищого свого розвитку вона досягла у I–II ст. н. е.

Сприймаючи, засвоюючи та переробляючи культурну спадщину Давнього Сходу і Греції, римляни водночас сприяли залученню до грецько-римської культури неіталійського населення у своїх західних і північних провінціях. Тут поширюються латинська і грецька мови, прогресивні форми господарської діяльності, а водночас з ними – римський світогляд, міфологія, архітектура, мистецтво і література, наукові знання, філософія і право. Сприймавши римський менталітет, носіями і творцями античної культури поступово стають окремі нащадки місцевої знаті (з Іспанії, Галлії, Північної Африки), у майбутньому – видатні політичні, військові і культурні діячі імперії, зокрема імператори.

Говорячи про культуру III–V ст., слід завважити, що вона була віддзеркаленням поступового занепаду імперії та бурхливого розвитку на її колишніх землях нових (варварських) регіональних західноєвропейських цивілізацій, які започаткували прогресивні феодальні суспільно-економічні відносини і сприйняли раннє християнство як фундацію для своєї духовної культури.

### 3.2. Література

З метою зміцнення свого авторитету в суспільстві Октавіан Август надавав всебічну підтримку римським поетам і письменникам. З цією метою один з його найближчих прибічників, багатий землевласник Гай Цильній Меценат (біля 74–8 до н. е.) збирав у своїх будинках, підтримував матеріально та опікувався творчістю талановитих поетів. Членами його гуртка були видатні поети сучасності: Публій Вергілій Марон (70–19 до н. е.), автор багатьох еклог (пастуших пісень) – «Буколіки», поеми про землеробство – «Георгіки» та славетної римської епопеї «Енеїда», що мала на меті ствердити божественне походження Риму та уславити нащадка Енея – Октавіана Августа; Квінт Горацій Флакк (65–8 до н. е.), автор напівліричних віршів та різноманітних за змістом од. Програмовою стала ода «До Мельпомени», яка збереглася під назвою «Пам'ятник». Цим твором Горацій вперше в світовій літературі започаткував тему про роль поета і поезії в суспільстві. Лейтмотивом творів російських поетів Державіна і Пушкіна слугували слова Горація про те, що поет при житті своєю працею здобуває собі безсмертя.

Сучасниками Вергілія і Горація були ліричні поети Альбій Тібулл (60–19 до н. е.), Секст Проперцій (50–15 до н. е.) та Овідій Назон (43 до н. е.–17 н. е.) – геніальний автор поем «Любовні елегії», «Героїні», «Наука кохання», «Ліки від кохання», «Метаморфози», збірників віршів «Скорботні елегії» та «Послання з Понта» тощо. «Золотим віком латинської поезії» називають історики римської літератури час Октавіана Августа.

У наступні роки література Римської імперії продовжує свій розвиток. Серед відомих авторів популярними стають не лише вихідці з Італії, а й представники римських провінцій. Серед поетів слід відзначити творчість

Марка Аннея Лукана (39–65) який народився в Іспанії, а вчився у Римі, уродженця Іспанії Марка Валерія Марціала (біля 42–102), сатириків Авла Персія Флакка (34–62), вихідця з Етрурії, Децима Юнія Ювенала (55–132), який народився в Аквіні, Гая Петронія Арбітра (помер 66 р.), вишуканого римського аристократа, якому приписують яскравий твір «Сатирикон» і Федра (15 до н. е. – 70 н. е.), творчий здобуток якого складається з п'яти книжок «Езопових байок». Федр був одним із небагатьох представників «плебейської» літератури. Як він сам зазначає, мета його творчості – відновити дух Езопа, «який навек уславив раба». Його творчий здобуток полягає у тому, що він переробив байки Езопа у віршованій формі – 145 творів, і лише 21 з них переказана прозою. Проте сила байок Федра – у висміюванні недоліків вже римського суспільства та викриття його вад, особливо аристократичної верхівки. Тому аристократи намагалися «забути» байки Федра. І лише в часи Відродження його твори набули значної популярності, ставши своєрідним містком між Езопом і Новим часом.

Видатним італійським письменником був уродженець африканської провінції Луцій Апулей (народ. біля 124), автор багатьох творів та безсмертного роману «Метаморфози, або Золотий віслук». Проблематика роману складна. Тут постають представники майже всіх верств населення, змальованих із неприкритою іронією та сарказмом. Автор часто вдається до пародіювання видатних промовців, державних діячів. Навіть розбійники стають у романі майстрами промови. Досить складний роман і в композиційному плані. В його канву влітаються численні фольклорні та новелістичні сюжети. У творі вміщено 12 окремих оповідей-новел, кожна з яких оповідає один із епізодичних персонажів. Особливе місце серед цих історій належить міфічній казці про Амура та Псіхею. Незвичайність цієї казкової історії полягає у зображенні богів, які втручаються у земне життя, поведінка і почуття людей та звеличення всепереможного кохання. Популярність Апулея у сучасників і в пізніші часи залишалася незмінною, а в добу Середньовіччя і Відродження роман «Метаморфози» став джерелом для багатьох творів. Казка «Червоненька квіточка» російського письменника С Аксакова створена за мотивами давньої античної казки про кохання Амура та Псіхеї.

На початку III ст. н. е. з'являються своєрідні пригодницькі романи, серед яких виділяються «Дафніс і Хлоя» Лонга та «Ефіопіка» Геліодора. Стосовно драматургії, то вона майже відсутня, за винятком трагедій Луція Аннея Сенеки (біля 4 до н. е. – 65 н. е.) «Медея», «Федра», «Едіп», «Агамемнон», «Фіест» та ін.

У III–V ст. розширюється авторська географія та релігійна приналежність римської літератури. Серед поетів і письменників – язичники і християни, італіки; вихідці з провінцій – іспанці, галли, африканці, греки, сирійці. Відомими поетами були Децим Магн Авзоній (310–393), Клавдій Клавдіан (рубіж IV–V ст.), Клавдій Рутилій Намаціан (поч. V ст.), єгиптянин Нонн (IV ст.) та ін. Прозову літературу представляли Квінт Аврелій Симмаха (рубіж IV–V ст.), Апполінарій Сидоній, сирієць Геліодор (рубіж III–IV ст.) та ін.

### 3.3. Освіта і наука

Розвиток масової освіти в Римській імперії, особливо у I–II ст., був пов'язаний не тільки з реалізацією її інтересів у політичній, міжнародній та економічній сферах, що вимагало наявності професійно підготовлених фахівців, а й із великим впливом освічених людей з провінцій (не тільки рабів), які за мізерну плату займалися практичною педагогікою.

Освіта у Римі та інших містах Італії була багатоступеневою. Приватні вчителі навчали дітей віком від 7 до 12 років писати, читати, рахувати. Наступний етап – навчання у школах «граматики», яке тривало чотири роки. Учні читали і коментували твори поетів, письменників і філософів. Від 16 років починалося навчання у школах «риторики», які за системою підготовки нагадували сучасні ВНЗ. Вони отримували фінансову підтримку від імператорів та знаті, а ритори, вчителі красномовства, користувалися великою повагою у суспільстві.

Центрами наукової діяльності в імперії були італійські, грецькі, фінікійські та інші міста: Рим, Афіни, Олександрія, Карфаген, Пергам, Родос, Массилія та інші. В Афінах продовжували функціонувати філософські школи Академія і Лікейон, започатковані ще Платоном і Аристотелем; в Олександрії працювали бібліотека і центр астрономічних досліджень – Мусейон; у Пергамі діяв науковий медичний центр – Асклепійон.

Центром вивчення філософії залишалися Афіни, а загальноновизнаними течіями філософської думки – епікурейство та стоїцизм, видатними представниками яких були політичний діяч, драматург і філософ Луцій Анней Сенека й імператор Марк Аврелій (121–180). Філософські погляди Епікура поділяв і розвивав Лукіан Самосатський (бл. 120–180), філософ, ритор і письменник з Малої Азії.

Неоплатонізм і рання християнська філософія домінують у Римській імперії III–V ст. Засновником неоплатонізму був Плотин (205–270), а продовжувачами – Порфирій і сирієць Ямвліх, фундатор неоплатонівської школи, прибічник політеїстичної теології. Шанувальницею неоплатонізму у V ст. була жінка-математик з Олександрії Гіпатія, яка стала жертвою християнського фанатизму.

Філософами раннього християнства були Оріген, Василій Великий, Григорій Назіанський, Іоан Златоуст та ін. Але першість серед них належала Августину Блаженному (354–430) з Карфагена. У своїх працях «Сповіді» і «Про град божий» він за допомогою філософії стверджує перевагу церкви над державою.

До I–II ст. відносяться трактати з географії греків Страбона і Клавдія Птолемея (90–160), римлянина Помпонія Мели. Пліній Секунд Старший (23–79) створив неперевершену «Природничу історію», яка стала енциклопедією з фізичної географії, ботаніки, зоології, мінералогії.

У Римі і Пергамі були створені школи для підготовки лікарів. Лікар з Пергаму Клавдій Гален (біля 130–200) був визнаним фахівцем з хірургії та внутрішніх хвороб, автором славнозвісного трактату «Лікарське мистецтво».

Історична наука того часу була представлена працями видатних римських істориків італійського та провінційного походження: Тита Лівія (59 до н. е. – 17 н. е.), автора «Римської історії» у 142 книгах, написаної рафінованою латинською мовою; Ніколая Дамаського, автора «Всесвітньої історії» у 144 книгах; Помпея Трога, автора «Всесвітньої історії». Перше дослідження з римської археології, що побачило світ наприкінці I ст. до н. е., належало перу Діонісія Галікарнаського. Веллей Патеркул написав коротку історію Риму включно до 30 р. н. е.

В останній чверті I ст. н. е. з'являються книги історика єврейського походження Йосифа бен Маттафії, відомого під іменем Йосифа Флавія (37–95) «Іудейська війна» й «Іудейські старожитності», у яких вміщений унікальний матеріал з історії і культури країн Близького Сходу.

Світове визнання отримав римський історик Публій Корнелій Тацит (біля 55–120). У своїх основних працях «Діалоги про ораторів», «Агрикола», «Германія», «Історія», «Аннали» історик об'єктивно аналізує процес розвитку римського суспільства – від республіки до імперії.

Значний внесок у світову історичну науку здійснили також Пліній Секунд Старший, Гай Светоній Транквілл, Аппіан, Луцій Аннея Флора, Адріан Плутарх, автор «Паралельних життєписів», що являє собою порівняльний виклад біографій видатних діячів (13 осіб) Греції та Риму.

Видатними римськими істориками III–V ст. були Кассій Діон Кокцеян (нар. у 156), автор фундаментальної «Римської історії» у 80 книгах; Амміан Марцеллін (330–400), автор «Римської історії» (переважно – військової) з 31-ї книги; Кесарійський єпископ Євсевій, автор «Церковної історії» з 10 книг, написаних грецькою мовою.

### 3.4. Право

За часів імперії правова ініціатива поступово стає прерогативою імператора і підвладного йому сенату, хоча за ініціативою Октавіана Августа були прийняті достатньо прогресивні закони про рабів, шлюб і сім'ю. Правова політика монархів була спрямована на заборону використання у провінціях місцевих правових норм і заміни їх загальноімперськими. В 130 р. імператор Адріан (76–138) наказав правнику Юліану скласти єдине зведення римських едиктів, яке було схвалене сенатом і затверджене імператором. Звідси походять відомі тези римських правознавців: «Що бажає імператор, те має силу закону» й «Імператор законами не пов'язаний». У II ст. в імперії відкриваються спеціальні юридичні школи. Для них відомий правознавець Гай розробив підручник з приватного права і судочинства, який отримав назву «Інституції».

На початку V ст. у реальних умовах поділу імперії на Західну і Східну, що відбувся у 395 р., східний імператор Феодосій II (408–450) ініціював створення єдиного зведення законів, так званого «Кодексу», у якому були

зібрані найкращі правові акти римського і провінційного походження і який постійно доповнювався та вдосконалювався. У 534 р. він отримав назву «Зведення цивільного права».

За весь час свого існування римське право стало настільки гнучким, наскільки його можна було використовувати у різних суспільно-економічних системах, де існувала приватна власність.

### 3.5. Архітектура та мистецтво

На думку римських монархів та їхнього оточення, велич імперії повинна була стверджуватися не тільки військовими перемогами, новими провінціями і сотнями тисяч рабів, а й величчю Риму та інших міст держави. Міста прикрашали грандіозні форуми, палаци, храми, тріумфальні арки і колони на честь імператорів-переможців у численних війнах, базиліки, амфітеатри, цирки, терми, розкішні вілли. Були збудовані нові акведуки і клоаки. На початку III ст. в імперії вже було 372 дороги з бруківкою, їхня загальна довжина складала понад 80 тисяч км. Фактично Рим був з'єднаний шляхами з твердим покриттям з усіма своїми провінціями. Звідси вислів: «Всі дороги ведуть до Риму».

У 80 р. в Римі, за наказом імператора Тита Флавія, був збудований величезний цирк на 50 тисяч глядачів – Колізей, в якому відбувалися бої гладіаторів, перегони на квадригах (колісниця з четвіркою коней), цькування хижих тварин та масові страти полонених, рабів, пізніше – християн. Викликає захоплення «Храм усім богам» – Пантеон, зведений у Римі в 125 р. Діаметр його склепіння становив 43,2 м, а висота – 45 м.

Для декорування адміністративних, громадських, приватних будинків, тріумфальних арок широко застосовувалися фрески, мозаїка і барельєфи. Сюжетами для монументального мистецтва слугувала не лише грецька і римська міфологія, а й історії з повсякденного життя римлян. Прикладом є фрески і мозаїки з Помпеї, барельєфи, що прикрашають колону імператора Антоніна Пія, тріумфальні арки імператорів Септемія Севера, Трояна, Константина Великого та інших, надгробок імператриці Єлени.

Широкого розвитку набула портретна скульптура. Скульптури і погруддя живим та померлим, відомим, і не зовсім відомим людям, з їхньою унікальною портретною схожістю, встановлювалися на форумах, площах, просто неба на вулицях біля приватних будинків та у некрополях римських міст.

Після офіційного визнання у 325 р. християнства державною релігією імперії розпочалося масове будівництво церков (базилік), архітектура яких являла собою поєднання західного (римського) і східного (грецького) стилів. Вони прикрашалися фресками, мозаїками і скульптурами на теми Нового Заповіту, але за своєю технікою значно поступалися витонченим зразкам греко-римського монументального та образотворчого мистецтва.

Створюється трансцендентний (від. лат. – «transcendentia» – виходити за межі) стиль, коли римські скульптори і художники під християнським і «варварським» впливами поступово позбуваються у своїй творчості класичних античних традицій, формуючи майбутнє середньовічне мистецтво.

### **3.6. Свята і видовища**

Особливе місце в культурі Римської імперії посідали багатоденні свята і видовища, які ініціювалися імператорами з метою привернення на свій бік народних мас. Все менше і менше ці дійства нагадували традиційні римські свята і обряди: тепер вони виконували суто популістські функції, прославляючи того чи іншого імператора. Дійства відбувалися в амфітеатрах і цирках за участю десятків тисяч глядачів. Як зазначалося вище, це були масові свята на честь імператорських перемог у війнах, змагання бойових колісниць (квадриги), бої гладіаторів, цькування хижих звірів, масові страти ворогів імператорів, рабів і християн.

Була відпрацьована ефективна система залучення народних мас до видовищ. Вони супроводжувалися роздаваннями грошей, подарунків, одягу та їжі. Ця практика породила у римському суспільстві категорію декласованих громадян, які відмовлялися працювати, а з гаслом «хліба та видовищ» жили лише за рахунок безкоштовного роздавання їжі та одягу. Пізніше така категорія громадян отримує назву люмпен-пролетарів (від. нім. «Lumpen» – лахміття). Серед населення імперії вони були настільки впливовими, що мали змогу активно змінювати політичну ситуацію в країні.

На тлі масового залучення населення імперії до участі в імператорських святах і видовищах поступово занепадає театральне мистецтво. Майже повністю припинилися постановки грецьких і римських трагедій та комедій, їхнє місце у театрах посідають сороміцькі пантоміми. І лише в будинках знаті ще жваво дискутують з питань літератури, а у громадських приміщеннях Риму, Афін, Олександрії та інших міст відбуваються публічні змагання з красномовства.

### **3.7. Раннє християнство**

Початковий етап формування Римської імперії, що припадав на I ст. н. е., позначився бажанням перших імператорів (Октавіана Августа, Тиберія, Калігули, Клавдія, Нерона, Веспасіана та ін.) зберегти і підтримати у майбутньому давньоримську язичницьку релігію як духовний фундамент своєї влади. З цією метою до своїх титулів вони додали ще звання верховного жерця Риму і Римської держави. Був визначений загальнодержавний перелік Богів, які повинні були шануватися не тільки в Римі, а й по всіх провінціях. Але це вже було нереальним з двох головних причин:

– по-перше – серед римської знаті, в гуманітарних та наукових колах поширювався скептицизм щодо існуючих наївних уявлень про богів і героїв у контексті політичного, соціального й економічного розвитку величезної імперії, який вимагав нових прогресивних форм духовного розвитку;

– по-друге – кожна провінція представляла собою регіон зі своєю особливою етнокультурною ідентичністю, який не підпадав під римські критерії.

У таких умовах імперії була потрібна релігія, яка б задовольнила інтереси не лише римлян, а й населення провінцій у Європі, Африці та на Сході. Тому зародження, розвиток (довготривалий і в багатьох випадках трагічний) та утвердження християнства у 325 р. як державної релігії Римської імперії, було явищем історично закономірним і суспільно необхідним.

Християнство зародилося у римській провінції Іудеї у I ст. н. е. на підґрунті релігійного та соціального вчення сект іудаїзму (зелотів та есеїв) про духовне спасіння людей завдяки їхній вірі у сина божого та спасителя Ісуса Христа, який віддав своє життя за встановлення вічного царства небесного. В умовах економічного і національного гніту, ідеологічного розладу в Римській імперії II–III ст., воно було сприйняте великими масами її населення (римського і провінційного, бідного і багатого, вільного і поневоленого рабством) як таке, що проголошувало рівність усіх людей перед Богом: «...для Бога немає елліна й іудея, ні вільного, ні раба, в усьому і для всіх є тільки Христос», вказувалося в одному з послань апостола Павла.

Християнство у своєму початковому вигляді до мінімуму спростило релігійну обрядовість і форми культу, відмовилось від жертвоприношень і кривавих ритуалів. Воно обіцяло віруючим безсмертя, а тим, хто їх образить, – довічні страждання. В імперії III–V ст., яка поступово гинула у війнах та міжусобицях, економічних кризах і соціальних потрясіннях, християнство ставало місцем духовного і морального порятунку для всіх разом і кожного окремо. Разом з поширенням віри формувалися механізми діяльності християнських громад, що призвело до створення у Римі єдиної церкви, її апарату та «патристики» – засадничих постулатів майбутньої християнської (католицької і православної) теології.

Культура Стародавнього Риму стала підґрунтям для подальшого культурного розвитку Європи, а саме місто ще довгих дев'ять століть середньовіччя буде центром її духовності.

## Питання для самоконтролю:

1. Проаналізуйте вплив грецької міфології на ранню римську культуру.
2. З'ясуйте особливості розвитку ранньої римської літератури.
3. Дайте характеристику ранньої римської архітектури, скульптури і живопису .
4. Опишіть характерні риси римської релігії доби Пізньої республіки.
5. Назвіть особливості римського права доби Пізньої республіки.
6. Охарактеризуйте внесок римського красномовства доби Пізньої республіки у розвиток риторики.
7. Визначте культурні зміни, яких зазнало римське суспільство у період імперії.
8. Поясніть природу і специфіку проведення масових видовищ у Римській імперії.
9. Назвіть основні тенденції розвитку науки у Римській імперії.
10. Охарактеризуйте вплив християнства на розвиток культури Римської імперії.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Міф про Енея в історії та культурі Стародавнього Риму.
2. «Закон XII таблиць» та його місце у римській юриспруденції.
3. Етруські традиції у ранньому римському театрі.
4. Особливості римської літератури Пізньої республіки.
5. Вплив грецької традиції на римську архітектуру Пізньої республіки.
6. Творчий портрет Марка Туллія Цицерона.
7. Гурток Галія Цильнія Мецената та його вплив на культуру Римської імперії.
8. Особливості розвитку римської скульптури і живопису I–V ст.
9. Східні мотиви в культурі Стародавнього Риму.
10. Вплив раннього християнства на історію і культуру Римської імперії.

## Список літератури

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства. / Пер. с ит. /К.Дж.Арган. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. – 533 с.
2. Бадак А.Н. История Древнего мира. Древний Рим. /А.Н. Бадак, И.Е. Войнич, Н.М. Волчик и др. – Минск: Харвест, 1998. – 864 с.
3. Балух В.О. Історія античної цивілізації: У 3-х т. – Т.2. Стародавній Рим: Підручник. / В.О. Балух. – Чернівці: ТОВ «Видавництво «Наші книги», 2008. – 848 с.
4. Винничук Л. Люди, нравы и обычаи Древней Греции и Рима. /Пер. с польск. В.К.Ронина. / Л. Винничук. – М.: Высш. шк., 1988. – 496 с.
5. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014, – 237 с.
6. Историки античности: В двух томах.Том второй. Древний Рим: Пер. с лат. / Сост. и прим. М. Томашевской. – М.: «Правда»,1989. – 640 с.
7. Культура Древнего Рима: В 2-х т. – Т.1. / М.Л. Гаспаров, Н.А. Позднякова, Г.И. Соколов и др. – М.: Наука, 1985. – 431 с.; Т.2. / Е.С. Голубцова, В.Н. Илюшечкин, Г.С. Кнабе и др. – М.: Наука, 1985. – 397 с.

8. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции и Древнего Рима. / Н.А. Кун, А.А.Н ейхардт. – СПб.: Литера, 2000. – 608 с.
9. Лисовый И.А. Античный мир в терминах, іменах и названиях: Слов.-справ. По истории и культуре Древ. Греции и Рима. / И.А. Лисовый, К.А. Ревяко. – Минск: Беларусь, 1997. – 253 с.
10. Мацько Л.І. Риторика: Навч. посіб. / Л.І. Мацько, О.М.Мацько. – К.: Вища школа, 2006. – 311 с.
11. Моммзен Теодор. История Рима: В 4 томах. / Теодор Моммзен. – Ростов-на-Дону: «Феникс»; М.: «Зевс», 1997. – Т.1. – 640 с.; Т.2. – 640 с.; Т.3. – 640 с.; Т.4. – 640 с.
12. Неверов О.Я. Культура и искусство античного мира. / О.Я. Неверов. – Л.: Искусство, 1981. – 318 с.
13. Пащенко В.І. Антична література: Підручник. / В.І. Пащенко, Н.І. Пащенко. – К.: Либідь, 2001. – 718 с.
14. Плутарх. Избранные жизнеописания: В двух томах. Пер. с древнегреч. /Сост.и прим. М. Томашевской. – М.: «Правда», 1987. – Т. 1. – 592 с.; Т.2. – 608 с.
15. Поль Гиро. Частная и общественная жизнь римлян. / Гиро Поль. – СПб.: «Алетейя», 1995. – 592 с.
16. Савельев В.А. История Римского частного права. / В.А. Савельев. – М.: Статут, 1995. – 175 с.
17. Свенцицкая И.С. Раннее христианство: страницы истории. / И.С. Свенцицкая. – М.: Политиздат, 1988. – 336 с.
18. Словник античної міфології. / Уклад. І.Я.Козовик, О.Д.Пономарів. – К.: Наукова думка, 1989. – 240 с.
19. Соколов Г.И. Искусство Древнего Рима: Архитектура. Скульптура. Живопись. Прикладное искусство. / Г.И. Соколов. – М.: Просвещение, 1996. – 224 с.
20. Утченко С.Л. Цицерон и его время. / С.Л. Утченко. – М.: Мысль, 1986. – 352 с.
21. Штаерман Е.М. Социальные основы религии Древнего Рима. /Е.М. Штаерман. – М.: «Наука», 1987. – 319 с.

## РОЗДІЛ II

### КУЛЬТУРА СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ІТАЛІЇ (остання чверть V–перша чверть XIV ст.)

#### Тема 1. Італійська культура Раннього Середньовіччя (остання чверть V–перша пол. XII ст.)

- 1.1. Теологія, філософія, освіта.
- 1.2. Література та народна словесність.
- 1.3. Архітектура, скульптура, живопис.

У культурології терміном «Середні віки» зазвичай означають період розвитку європейської культури з часу падіння Західної Римської імперії у 476 р. до 30-х рр. XIV ст. – початку епохи Ренесансу. Культура Раннього Середньовіччя посідає, відповідно, період з останньої чверті V до першої пол. XII ст., а Класичного – з другої пол. XII до кінця першої чверті XIV ст.

У період Раннього Середньовіччя у Європі відбувається процес формування ранньофеодальних цивілізацій, культурним підґрунтям якого стає християнство. Завдячуючи своєму світобаченню, що спиралося на образ людини, незалежно від її соціального статусу, воно стверджується універсальною духовною культурою європейської спільноти на Заході у королівствах вестготів і бургундів, в імперії Карла Великого і на Сході у Візантійській імперії, Болгарському царстві, Київській Русі.

Після падіння Західної Римської імперії у 476 р. протягом багатьох століть Італія не являла собою єдиної цивілізації у політичному, соціально-економічному і культурному відношенні. Її землі з кінця V ст. до середини X ст. були частиною королівства франків, а з 962 р. по 1806 р. вони перебували у складі Священної Римської імперії германської нації (майбутньої Австрійської імперії).

У середні віки на території Апеннінського півострова існували три основні історичні області: Північна Італія, Середня Італія і Південна Італія. У Північній домінувала Ломбардія, яка з VIII ст. увійшла до складу королівства франків; значну частину Середньої обіймала Папська область з центром у Римі; Південна територія та острів Сицилія по чергово знаходилися під владою спочатку візантійської імперії, потім – арабського емірату з центром у Палермо, а пізніше –

норманнів, які з 1130 р. утворили Сицилійське королівство, до складу якого поступово увійшли всі південні італійські землі [8, с. 197–202].

Строкатість політичної карти Італії Раннього Середньовіччя не лише обумовила регіональні особливості феодальних відносин, а й суттєво вплинула на розвиток духовної культури населення, повністю залежної від догматичної системи католицької церкви, яка після падіння Римської імперії не тільки зберегла у Західній Європі свою політичну самостійність, а й створила прецедент, при якому її вплив на всі сфери суспільного життя молодших монархій був визначальним.

## 1.1. Теологія, філософія, освіта

Підмурівком розвитку італійської культури V–XI ст. було християнство західного обряду (католицизм) та його суспільна інституція – церква, як символ теократії – духовної і політичної влади, сконцентрованої в руках Папи Римського. Домінантою впливу церкви на віруючих були: патристика (від лат. «patrī» – батько) – сукупність філософських, теологічних і політико-соціологічних доктрин християнського віровчення; канонічне право та освіта, що загалом і сформувало систему знань про Бога.

Зasadничі постулати патристики склалися з ідей Августина Блаженного Аврелія (354–430), християнського єпископа з південного італійського міста Гіппонія, який у своїх працях «Про Град Божий» і «Сповіді» стверджував, що на місце античного дуалізму (розум і матерія) приходять монізм – принцип єдиного і вічного християнського Бога, ідеї якого розповсюджуються тільки за участю Церкви. Філософ, за Августином, не той, хто «філософствує згідно зі стихіями світу цього», а «згідно з Богом, яким створений власне світ». Уся теологія і філософія середньовіччя трималися на тріаді Августина Блаженного: Бог-Світ-Людина.

Наприкінці V–поч.VI ст. в Італії починає формуватися система освіти Раннього Середньовіччя. Римський письменник, філолог-енциклопедист Марціан Капелла (V ст.) запропонував сформуванню базову систему знань, що складалася з «семи вільних мистецтв»: граматики, діалектики (логіки), риторики, арифметики, геометрії, астрономії, музики. Пізніше ця система успішно використовувалася у навчальних закладах вищого типу всієї Європи до кінця XVIII ст.

Видатним представником італійської теології, філософії й освіти був Аніцій Манлій Северин Боецій (480–524). Йому належить ідея розподілити «сім вільних мистецтв» на два рівні: перші три – це гуманітарні науки, що складають трівум, а інші чотири – природничі, що складають квадріум. Він зробив багато перекладів з грецької на латину і дав до них докладні коментарі, зокрема праці Аристотеля, Платона, Архімеда, Птолемея; написав теологічні трактати «Про Трійцю», «І Отець, і Син», «Проти Євтихія та Несторія», визначний філософський твір «Про втіху філософією», музикознавчу працю «Настанови до музики» тощо.

Сучасником Боеція був італійський політичний і церковний діяч, письменник Магн Флавій Аврелій Кассіодор (487–578). У 538 р. він опублікував енциклопедичний твір «Варії», присвячений усім аспектам життя остготського суспільства. Пізніше, у своєму маєтку «Віварій» (лат. «vivarium» – живий), що знаходиться на півдні Італії, він заснував один із перших у Західній Європі монастирів як осередок християнських духовних традицій і знань. Культурницько-освітянська тріада монастиря Кассіодора – бібліотека рукописів, скрипторій (майстерня) для їхнього створення і копіювання та школа підготовки освічених ченців – пропагандистів католицизму стала взірцем у духовному вихованні включно до середини XIV ст. Крім цього, послухники отримували фундаментальні знання з агрономії та медицини.

На розвиток культури Раннього Середньовіччя Італії значний вплив справили ідеї розвитку нового «християнського заходу» на теренах колишньої Римської імперії, викладені у працях Папи Римського Григорія I Великого (540–604) «Бесіди про Євангеліє», «Пастирське правило», «Мораль на Книгу Іова», «Тлумачення Пісні пісень» та інших, у яких він закликає до єднання різних ідеологій та культур навколо церкви з метою створення нових цінностей, відмінних від античних традицій. Григорій I змінив порядок церковної служби, зробивши її більш емоційною і психологічною, особливо за рахунок музики і співу. З цією метою він заснував співочу школу у Римі. Йому належить вислів: «Що справді мені приносить честь, то це те, коли нікому не відмовляють у честі, яка йому належить».

Вирішальну роль у середньовічній італійській культурі відігравали монастирі. Чернецтво, максимально наближене до християнського світосприйняття з особистим аскетизмом, самовідданою любов'ю до Бога, раціональною організацією монастирського життя, сприяло розвитку господарського життя, науки, освіти, виховання і культури.

Засновником інституту чернецтва не тільки в Італії, а загалом і у Західній Європі, вважається Бенедикт з Нурсії (480–547). Він навчався теології в Римі, а потім поблизу міста зі своїми прихильниками заснував дванадцять невеликих монастирів, а пізніше у Монте-Кассіно – ще один, вже більший, для якого уклав статут і правила зі своїми поглядами на чернецтво як на опору християнства. Так був утворений перший в історії католицизму чернечий орден бенедиктинців. Бенедикт був канонізований святим у 1220 р.

В італійській системі освіти VI–XI ст. важливе місце належало церковним школам, у яких здійснювалася підготовка служителів культу. Поряд із богословськими науками слухачам викладалися предмети «семи вільних мистецтв». Паралельно з церковними, у містах відкривалися так звані «зовнішні» і світські школи (юридичні, медичні, торговельні тощо) для юнаків, які не обирали власної духовної кар'єри.

Знаним теологом в Італії початку XI ст. був кардинал-єпископ Остії Петро Даміані (1007–1072). Він – автор семи агіографічних (житійних) творів і багатьох проповідей на захист католицизму. Полемізуючи з представниками

європейської діалектики (Ансельмом Перипатетиком і Беренгарієм Турським), у 1051 р. Даміані написав богословський твір «Книга Гоморри», у якому сформулював думку про філософію як науку, що повинна повністю відповідати вимогам і запитам теології: «Філософія повинна слугувати Святому письму як служниця – своїй господині».

Творчість Даміані сприяла становленню та розвитку освіти не тільки в Італії, а й у Німеччині, Франції, Ірландії, де парафіяльні і монастирські школи стають центрами середньовічної культури і де зароджується специфічна система філософсько-теологічної думки Західної Європи Середніх Віків – схоластика (від лат. «*shola*» – школа).

Примітно, що видатними схоластами Західної Європи XII ст. були італійці за походженням, продовжувачі теоретичних розробок у галузі християнської теології Петра Даміані: Ланфранк з Павії, Ансельм Кентерберійський з Аости (Пьемонт), Петро Ломбардський з Новари (Північна Італія).

Першим вищим навчальним закладом в Італії зазвичай вважається медичний факультет, який почав діяти у IX ст. на базі медичної школи у місті Салерно, що поблизу Неаполя (Південна Італія). А у 1088 р. на фундації Болонської юридичної школи (Північна Італія) був відкритий університет (від лат. «*universitas*» – сукупність, спільність) – перший вищий навчальний заклад у Європі. Медичний, філософський та теологічний факультети були створені в університеті у XIV ст. Серед викладачів Болонського університету уславились видатні анатоми Андреас Везалій і Марчелло Мальпігі. Тут здійснив своє вікопомне відкриття про електрофізіологію Луїджі Гальвані. Ректором університету у 1482–1483 рр. був українець за походженням, доктор медицини, філософії, астрономії, поет Юрій Дрогобич (Котермак). До Болонського університету приймали на навчання жінок, які з XV ст. мали право нарівні з чоловіками отримувати звання професорів.

## 1.2. Література та народна словесність

Італійська література Раннього Середньовіччя виникла ще в надрах Римської імперії і розвивалася латинською мовою за тематикою, яка була тісно пов'язана з християнством та церквою. Перші християнські автори, спираючись на багатий досвід античності, виробляли власну манеру викладу та систему поетичних образів. Античні поеми з сюжетами із греко-римської міфології змінюються на поеми біблійного спрямування, паралельно прозою створюються життя святих – агіографічні твори про сподвижників християнства та мучеників за віру. Поширеними жанрами релігійної літератури того часу були проповіді, повчання, віршовані молитви, гімни, релігійні пісні та церковна драма.

Італійська світська література латинською мовою представлена видатною постаттю теолога і філософа, поета і прозаїка Боєція. Великою популярністю

користувався його твір «Про розраду філософією», сюжет якого пізніше використають француз Гійом де Лорріс у «Романі про Троянду» та італієць Данте Алігьєрі у «Бенкеті».

Відомим християнським поетом був Венанцій Фортунат (біля 530–600), творчість якого суттєво вплинула на багатьох літераторів західноєвропейського Середньовіччя. Йому належать одинадцять книг віршів, об'єднаних загальною назвою «Різні вірші», а також твори агіографічного спрямування. Два вірші Фортуната «Знамена віють царські» та «Оспівай, язиче, битви славної пристрасть», стали частиною католицької літургії.

Ще за життя здобув визнання як письменник та історик королівства лангобардів Павло Диякон з Північної Італії (біля 700–800), славетний автор «Римської історії», «Історії лангобардів», «Діань мецьких єпископів» та багатьох поетичних і богословських творів.

Пізніше італійська література Раннього Середньовіччя почала використовувати твори народної словесності: легенди, – спочатку як релігійно-фантастичні біографії святих, а пізніше – як притчі та народні казки про людей, тварин і рослини, пов'язані з релігійним культом. Прикладом таких творів, що поширювалися на теренах Італії, слугують численні легенди, присвячені Божій Матері та її любові до простого люду, притчі про лева, який віддано служив християнам і допомагав їм у боротьбі з язичниками.

В італійських народних казках обов'язково зустрічалися відображення соціальних і побутових конфліктів, роздуми про сутність королівської та княжої влади, про війни і героїзм, про життя, працю, долю, чаклування, смерть, про багатство і скарби тощо. Відомими казками на всій території Італії були «Голка», «Король-Грім», «Вогонь, вода, честь», «Три помаранчі», «Хліб, вино і сіль».

### **1.3. Архітектура, скульптура, живопис**

Художня творчість Раннього Середньовіччя в Італії, християнська по своїй суті, ще продовжувала розвиватися під впливом язичництва. «Зокрема йдеться про купідонів, пори року, тритонів як нейтральні емблеми і символи приборкання стихій. Образи Аполлона, Гермеса і Орфея використовувались як моделі для зображення Христа. Церква припасувала до власних потреб увесь апарат імперського Тріумфу, а Перемоги перетворилися на Янголів. Тепер віруючі отримували благословення не від Юони або Купідона, а від Христа» [14, т. 2, с. 134].

У другій половині IX ст. в архітектурі з'являється новий стиль, який набув назву романського (від лат. «Roma» – Рим). Цей термін пов'язаний із відкриттям французьких археологів наприкінці XIX ст. подібності споруд Раннього Середньовіччя з римською античною архітектурою з її арками та елементами оздоблення.

Романський стиль швидко поширився Західною Європою і набув найвищого розквіту в XI–першій пол. XII ст. Споруди цього стилю були наслідком так званої «технологічної революції», коли, по суті, змінювалися не лише будівельні матеріали, а формувалася нова психологія суспільного життя і культури, пов'язана з поняттям прогресу у феодальних відносинах, що покликано до життя конкуренцію не тільки у торгівлі та ремеслі, а й у мистецтві. Результатом цієї конкуренції стає професіоналізм і винахідливість архітекторів, будівельників, скульпторів, живописців, які, отримуючи замовлення на спорудження об'єктів, докладали усіх зусиль для його якнайкращого втілення.

У романському соборі внутрішні об'єми стають важкими і монументальними, стіни стрімко піднімаються угору, пілястри поділяють їх на однакові частини, а горизонтальний ряд складають архітрави, капітелі і фризи, яруси аркад, галерей, вікон. Між трансептом й апсидою знаходяться хори і крита галерея. Урочистість християнської ідеї західного обряду в його інтер'єрі обов'язково підкреслюється багаторазовими зображеннями Христа, Страшного Суду, вітражами та скульптурами. Ззовні романська споруда стає схожою на велику скульптуру, у якій низка об'ємів контролює простір, перетворюючись на геометричні фігури: куб, конус, піраміду, циліндр.

Першою романською спорудою у Північній Італії є церква Сант-Амброджо у Мілані. Її будівництво розпочалося у першій половині IX ст., а завершилося наприкінці XII ст. За схожим планом, на початку XII ст. була споруджена церква Сан-Мікеле у Павії. У 1099–1106 рр. архітектор з Ломбардії Ланфранко зводить собор у Модені, який суттєво відрізняється від попередніх, першою чергою, відсутністю склепіння над центральним нефом і цим започатковує майбутній «ломбардський стиль» романської культурної архітектури, за яким будуються собори у Нонантолі, Пьяченці, Кремоні, Фіденці, Феррарі і Пармі. Особливості цього стилю пов'язані з утворенням великого внутрішнього об'єму споруди за рахунок свідомого порушення її геометричних форм високими стінами і використанням скульптури та багатого кольорової гами в оздобленні внутрішнього інтер'єру фресками і мозаїками.

Разом з тим, у Венеції в 1063 р. майстрами з Візантії розпочинається будівництво собору святого Марка за планом, який нагадував Константинопольську церкву святих Апостолів (грецький хрест, що утворює три нефи і велике центральне шатро), зведену у VI ст. за наказом імператора Юстиніана I (482–565). Пізніше центричний візантійський план був використаний при будівництві венеціанської церкви Сан-Джакомо ді Ріальто, церкви Санта-Фоска та собору на острівцях Торчелло і Мурано поблизу Венеції. Так у Північній Італії в другій пол. XI–першій пол. XII ст. сформувався ще один архітектурний стиль, який отримав назву «візантійська романіка» [2, с. 117–118].

У Центральній Італії романський стиль в архітектурі набув суттєвих відмінностей у порівнянні з іншими італійськими регіонами. Це пояснюється загальним розвитком «класичності» тосканської романіки, яка спиралася на

ідею відродження античних культурних традицій, згідно з якими раціональність відповідала істинності.

Не останню роль у цьому процесі відігравав виключний статус Флоренції і Пізи, в яких поступово набувало свого розвитку міське самоврядування і пов'язана з ним відносна духовна свобода населення. Серед теологів і діячів церкви Тоскани був поширений неоплатонізм, за допомогою якого зменшувалися протиріччя між істиною і неможливістю довести релігійні догми. В архітектурі це означає, що геометричні форми споруди повинні виявляти власну раціональність, а її конструктивні принципи призводять до класичного уявлення щодо простору як функціональної домінанти. В архітектурі тосканської романіки внутрішній інтер'єр базується на дзеркальній мармуровій площині, що інкрустована геометричними візерунками у двох контрастуючих кольорах.

Класичним прикладом особливого романського стилю в архітектурі Центральної Італії є церкви Санти-Апостоли (сер. XI ст.) і Сан-Міньято аль Монте (XI–XII ст.) у Флоренції, в яких присутній тільки один квадратний неф і відсутнє внутрішнє склепіння. Його замінюють чотири арки, що є продовженням восьми опорних стовпів. Церкви майже повністю позбавлені зовнішніх прикрас, а внутрішнє оздоблення непишне.

Міська культура романіки Центральної Італії знайшла своє яскраве відображення у монументальному архітектурному комплексі, спорудженому в Пізі на честь її перемоги над сарацинами (арабами) у 1063 р. Він складається з собору, кампаніли (дзвіниця), баптистерію (хрестильня) і критого кладовища. Архітектор Бускетто завершив будівництво собору з п'яти нефів у 1118 р., а через сорок років його розширив Райнальдо. У 1153 р. почалося будівництво овального баптистерію (архітектор Діотисальві), але завершилося воно набагато пізніше. Архітектор і скульптор Бонанно у 1173 р. розпочав будівництво унікальної циліндричної кампаніли, яке було завершено лише 1372 року. У зв'язку з нерівномірним просіданням ґрунту під фундаментом дзвіниця відчутно нахилилася, але встояла і сьогодні відома як «Башта, що падає». Завершує комплекс крите кладовище Кампосанто 1278 р. Пізніше цей унікальний міський архітектурний комплекс у Пізі отримав назву «Площа чудес».

Архітектурні впливи Флоренції і Пізи XI–першої пол. XII ст. відчужаються ї за межами Тоскани у багатьох провінціях Центральної Італії, включаючи острів Сардинію, і тільки Рим, як центр папства, у своїй архітектурі ще продовжує дотримуватися традицій ранньохристиянської базиліки.

Важко визначити архітектурні стилі у Південній Італії та на острові Сицилія. Зміни етнокультурних традицій, що відбувалися на їхніх територіях протягом майже п'ятсот років до кінця XII ст., пов'язані з експансією візантійців, арабів, лангобардів і норманнів, призвели до їхнього змішування. В архітектурі, зовнішньому та внутрішньому оздобленні соборів і церков, збудованих у XI–першій пол. XII ст. у Неаполі, Барі, Трані, Бітонто, Руво-ді-

Пульї, Чефалу, Палермо чудернацьким чином переплітаються мусульманські, візантійські, північноєвропейські і християнські мотиви, що, у свою чергу, робить їх унікальними і неповторними.

Італійська скульптура та рельєфи Раннього Середньовіччя починають свій індивідуальний розвиток з першої половини XI ст. поєднанням двох класичних ідей: християнської і світської. Скульптури Христа, Богоматері, євангелістів знаходяться у храмах і палацах поруч зі скульптурами монархів, а рельєфні сюжети з Біблії переплітаються із сюжетами життя і звитяг королів, князів, графів тощо. Скульптури вирубували переважно з білого італійського мармуру, а рельєфи відливали з бронзи або міді.

Італійський живопис Раннього Середньовіччя представлений мініатюрою, фрескою і мозаїкою з сюжетами виключно з християнської тематики. Мініатюра, зазвичай, відігравала роль книжної ілюстрації, хоча на півдні Італії вже в XI ст. за візантійською іконописною традицією створювали мініатюри як окремий вид живопису. Центрами зі створення мініатюр були монастирські скрипторії, а пізніше – їхні малярські майстерні.

Фрески в італійських храмах за композиційною побудовою сюжету і технікою виконання наближені до настінних розписів елліністичної доби (III–I ст. до н. е.), але з елементами, які були притаманні західноєвропейській мініатюрі X–XI ст. Вони нагадували мініатюру, але набагато збільшеного розміру. Взірцем слугували фрески з церков у Римі Сан-Клементе (IX–XI ст.) і Сан Джованні а Порта Латіна (перша пол. XII ст.). У першій церкві на стінах зображені епізоди з життя святих Клементе і Олексія; у другій – фрески з 46 картинами, що ілюструють Старий і Новий Заповіти.

Італійське мистецтво мозаїки у романський період розвивалося під впливом античної (греко-римської) і візантійської (VI–VIII ст.) традицій. Антична традиція широко використовувалася в оздобленні соборів і церков переважно Центральної Італії, особливо у Римі, де з VIII по XIII ст. діяла школа для підготовки художників-мозаїстів. На початку XII ст. відома у Римі родина художників-мозаїстів Косматі блискуче виконала замовлення на оздоблення церков Санта Марія ін Космедин у 1120 р., Санта Марія ін Трастевере у 1140 р., Санта Марія Маджоре у 1150 р.

Візантійська традиція переважала на півночі Італії, особливо у Венеції – мозаїки собору святого Марка та на півдні, на острові Сицилія – мозаїки собору в Монреалі, поблизу Палермо і собору в Чефалу.

## **Тема 2. Італійська культура Класичного Середньовіччя (друга пол. XII–перша чверть XIV ст.)**

- 2.1. Філософія, освіта і наука.
- 2.2. Література.
- 2.3. Театр і музика.
- 2.4. Архітектура та образотворче мистецтво.

У Класичному Середньовіччі Західної Європи католицька церква остаточно ствердилася в центрі всього соціокультурного процесу, підпорядковуючи та регламентуючи його визначальні сфери. Всі, без винятку, культурні сфери були призначені не тільки для обслуговування католицької церкви, а й загалом, мусли існувати і розвиватися в лещатах її догм, доктрин і постулатів. У зв'язку з цим, домінантою духовного життя стає схоластика, яка переймалася якомога ширшим розповсюдженням ідей християнства і розробляла методи щодо його впливу на суспільство.

Водночас, у Західній Європі, розділеній між феодалними монархіями і втягнутою папством з 1096 по 1270 рр. у виснажливі хрестові походи, існувала і продовжувала розвиватися світська традиція «значення лояльності» васалів перед сеньором, яка знайшла своє блискуче відображення у лицарському епосі, героїчних поемах і романах.

Великий вплив на усі сфери західноєвропейської цивілізації другої половини XII–першої чверті XIV ст. мали також міста, які у жорсткій боротьбі з феодалами все частіше виборювали право на самоврядування (комуни) не тільки у політичному і соціально-економічному розвитку, а й у духовному житті, конкуруючи з церквою в царині освіти, науки, літератури і мистецтва.

### **2.1. Філософія, освіта і наука**

У Класичному Середньовіччі розвиток італійської філософії здійснювався за трьома напрямками: схоластичним, містичним й аверроїстичним. Схоластика мала на меті обґрунтування, систематизацію та захист ортодоксального християнства західного обряду (католицизму). На противагу античному матеріалізму та ідеалізму, вона вважала об'єктом вивчення духовний світ людини, а не природу і навколишню дійсність. Схоластиці були властиві звернення до Біблії та церковних догматів. Разом з тим, в умовах формування феодалних цивілізацій як вищих суспільно-економічних організацій, у Західній Європі в IX – першій чверті XIV ст., схоластика, намагаючись раціонально обґрунтувати християнство, зробила великий крок

уперед у формуванні наукових знань під кутом зору гносеології, логіки, етики та естетики, що сприяло розвитку середньовічної освіти і науки.

Видатною постаттю європейської схоластики був італієць Фома Аквінський (1225–1274). Він народився у м. Аквіні поблизу Неаполя, навчався у Неаполітанському університеті. Розробив власну філософську систему, яка поєднувала теологію з філософією Аристотеля. Це вчення отримало назву «томізм» (від лат. Тома – Фома). Видатними філософсько-теологічними працями Фоми Аквінського були «Сума істини католицької віри проти язичників» і «Сума теології», у яких він сформулював п'ять доказів буття Бога. У 1323 р. його канонізували як святого.

У підґрунті містицизму лежала віра у можливість прямого надчуттєвого і надрозумового спілкування людини з нематеріальним духовним світом (Богом, святими тощо). За Середньовіччя містицизм був засобом не лише апології біблійних норм і посилення католицького впливу на маси, а й боротьби проти самої церкви, оскільки визнання можливості безпосереднього спілкування людини з Богом робить непотрібною саму церкву. Цю тезу досить ефективно використовували демократичні рухи в італійських містах у боротьбі проти феодалів і папства.

Схоласт, а пізніше видатний послідовник ортодоксального містицизму XIII ст. тосканець Джованні Фіданца (Бонавентура) (1217–1274), кардинал з 1273 р., у своїй філософській системі сформував доктрину середньовічного реалізму, в якій все, що утворив Бог, є матеріальним, зокрема, тіло і душа. У своєму основоположному творі «Путівник душі до Бога» він виклав містичне вчення про сходження душі до Бога. Джованні Фіданца був канонізований святим у 1482 р.

Аверроїзм (походить від імені арабського філософа XII ст. Ібн-Рушда, що транскрибувалося на латину як «Аверрос») продовжував матеріалістичну тенденцію філософії Аристотеля про вічність матерії і руху, заперечував безсмертя душі та потойбічне життя. Головними центрами латинського аверроїзму в Європі були Болонський і Падуанський університети. В останньому діяла славетна школа аверроїзму на чолі з професором П'єтро д'Абано (кін. XIII–поч. XIV ст.). Його колега Марсілій Падуанський у своєму творі «Захисник світу» відстоював ідею відокремлення політики від церковного авторитету та релігійної моралі.

Італійський аверроїзм XIII–першої чверті XIV ст. відображав інтереси заможних городян, які були зацікавлені у розвитку міського самоврядування, ремісничого виробництва, торгівлі і наукових знань. Все це відкрито гальмувала церква. Під впливом аверроїзму знаходився і великий італійський поет Данте Аліг'єрі (1265–1321). Хоча аверроїзм в Італії жорстко переслідувався папством, його вплив на філософську думку в Європі зберігався до кінця XVI ст.

Традиції італійської університетської освіти, започатковані у Болоньї ще в XI ст., знайшли своє продовження у нових університетах, які були відкриті протягом XIII–XIV ст.: у 1175 р. – у Модені, у 1200 р. – у Перуджі, у 1203 р.

– у Вінченці, у 1215 р. – в Ареццо, у 1222 р. – у Падуї, у 1224 р. – у Неаполі, у 1290 р. – у Мачараті, у 1303 р. – у Римі, у 1321 р. – у Флоренції, у 1343 р. – у Пізі, у 1361 р. – у Павії, у 1391 р. – у Феррарі. Основними напрямками підготовки у вказаних закладах були юриспруденція, медицина, астрономія.

У Падуанському університеті фундаментально вивчали філософію і риторичку, а латинський аверроїзм набув теоретичного обґрунтування та розробив свої наукові методи. Як і Болонський, університет у Падуї мав велику популярність у Західній Європі, особливо серед іспанців і французів.

У контексті розвитку вищої освіти в Італії у період Класичного Середньовіччя слід згадати і так званий «Studium Senese» – «Школа Сієни» – університет, заснований 1240 р. у папському місті Сієна (Центральна Італія). Він складався із трьох «факультетів»: Школи Права, Школи Граматики, Школи Медицини. Університет став першим вищим навчальним закладом у Європі, що публічно фінансувався за рахунок податків, які католицька церква призначала жителям міста за передачу в оренду викладачам і студентам приміщень, а в 1252 р. Папа Інносент IV звільнив університет та його викладачів і студентів від усіх податків. Випускник університету, доктор філософії і медицини Пьетро Іспано у 1276 р. був обраний Папою Римським Іоанном XXI.

Активна діяльність університетів, розвиток виробництва і торгівлі у містах, а також мореплавство сприяли розвою наукових знань в Італії другої половини XII–першої чверті XIV ст., зокрема математики, астрономії, медицини тощо.

Математик Леонардо Пізанський Фібоначчі (1175–1240), мандруючи східними країнами, вивчав арабську та індійську математику. Повернувшись до Пізи, написав у 1202 р. «Книгу абаки», в якій висвітлив досягнення арабської математики. Він уперше в європейській математиці розробив практичні завдання з алгебри та геометрії.

Джованні Кампано да Навара (1210–1296) – математик, астроном, астролог і лікар з Ломбардії у 1255–1257 рр. здійснив переклад з грецької на латину фундаментальної праці грецького математика, астронома й оптика Евкліда (IV ст. до н. е.) «Елементи», в якій була викладена унікальна теорія чисел.

Венеціанець Марко Поло (1254–1324), купець і мандрівник, першим із європейців у 1271–1295 рр. здійснив подорож до Центральної, Східної і Південної Азії, що тривала 25 років, з яких 17 він прожив у Китаї. Після повернення на батьківщину у 1298 р він виклав свої спогади в «Книзі про розмаїття світу». Вона стала першим у Західній Європі середньовічним джерелом з історії та культури народів Азії.

## 2.2. Література

Особливість розвитку італійської літератури Класичного Середньовіччя полягала у появі творів, написаних не тільки латиною, а й національними діалектами. Причиною цього був бурхливий розвиток міст-комун, які ставали важливими центрами не лише політичного та економічного самоврядування,

а й визначними осередками культури, особливо у Північній і Центральній Італії. Саме в цих регіонах точилася гостра релігійна боротьба ортодоксального католицизму з місцевим духовним сепаратизмом (прагнення до відокремлення), який на свою користь підтримували міські магістрати.

За таких умов створюється унікальний жанр італійської релігійної поезії і музики – лауда, що розвивається паралельно з офіційною католицькою літургією. У лаудах викривалися вади церкви і звучала критика на адресу духовенства. До наших днів дійшло понад 200 італійських лаударіїв (збірників лауд) XIII–першої чверті XIV ст. Серед них є твори суто поетичні та ті, що супроводжуються музикою.

Релігійну поезію започаткував Джованні ді Пьетро Бернардоне Франциск Ассизький (1182–1226), засновник чернечого жебрацького ордену францисканців, який сформувався з міської бідноти Умбрії (Центральна Італія) і швидко набув популярності у Західній Європі. Члени ордену вели аскетичний спосіб життя, відмовлялися від багатства і церковних преференцій. У своїх творах, написаних на умбрійському діалекті, Франциск оспівував любов до Бога як почуття кожної окремої людини, а не всіх віруючих загалом. Найбільшого визнання набув його твір «Пісня про Сонце», написаний незадовго до смерті.

Автором понад 100 лауд був колишній юрист із Перуджі (Умбрія), член ордену францисканців з 1278 р. Якопоне да Тоді (1230–1306), якого по праву вважають засновником цього літературного жанру. У своїх творах, написаних латиною і на умбрійському діалекті, він закликав віруючих відмовитися від земних благ на користь служіння Богу. Великою популярністю в Італії користувалися його лауди «Плач Мадонни» і «Господиня Раю».

У Північній Італії література XIII–першої чверті XIV ст. представлена релігійною дидактичною (повчальною) поезією, яка, на відміну від лауд, оспівувала офіційну історію християнства та ортодоксальний католицизм із його догматами і схоластикою. Відомими представниками цього жанру були Джерардо Патеккьо, нотаріус з Верони, автор «Пояснення Соломонових притч», Угуччоне да Лоді, нотаріус з Кремони, автор поем «Книга» та «Історія», присвячених боротьбі Христа з Антихристом, Джакоміно да Верона, францисканський чернець з Верони, автор повчальних поем, зокрема «Пекельний Вавилон» і «Про швидкоминуність людського життя».

Окремо варто згадати творчість поета з Мілану Бонвезіна делла Ріви (1240–1315). Він – автор понад двадцяти релігійно-моралістичних поем, написаних латиною, серед яких найбільш відомими були «Похвала Діві Марії», «Житіє блаженного Олексія» і «Суперечка грішника з Дівою Марією».

Джерела італійської світської літератури Класичного Середньовіччя витікають із острова Сицилія, з Палермо, з двору імператора Священної Римської імперії германської нації Фрідріха II Гогенштауфена (1194–1250), який ініціював створення літературного гуртка, якому пізніше було надано назву «Сицилійська школа поезії». Поети, які об'єдналися під егідою

імператора, започаткували в Італії жанр придворної любовної лірики, що своїми традиціями сягала у Південну Францію (Провансаль) XII ст.

Видатними представниками школи були: Джакомо да Лентіні (1210–1250), якого вважають засновником сонета (італ. «sonetto» – звучати), ліричного вірша, що складається з двох чотиривіршів і двох тривіршів та його послідовники Пьетро делла Вінья (1190–1249), Джакомо Мостаччі (помер у 1260), Маццео ді Ріко (помер у 1252), Рінальдо д'Аквіно (1213–1281), а також Арріго Теста (1194–1247), автора багатьох канцон (італ. «canzone» – пісня), суто строфічних ліричних віршів.

З другої половини XIII ст. першість в італійській поезії поступово перебирає на себе Тоскана на чолі з Флоренцією – політичним, економічним і культурним осередком Центральної Італії. Тосканська поезія починається зі створення школи «Dolce stil novo» («Солодкий новий стиль»), біля витоків якої були поети-лірики Гвідо Гвініцеллі (1230–1276), Гвідо Кавальканті (1255–1300), Гвітоне д'Ареццо (1230–1294). Їхніми послідовниками були флорентійські поети Чино да Пістоя (1270–1336), Діно Фрескобальді (1271–1316), Джан Лапо (1250–1328), молодий Данте Алігьєрі (1265–1321) тощо.

Флорентійська романтична лірика оспівувала почуття закоханого чоловіка до прекрасної і чутливої жінки, глибоко занурюючись у психологію їхніх відчуттів. Поети «Dolce stil novo» повністю відмовилися від латини і писали на флорентійському діалекті, якій став підґрунтям для сучасної італійської літературної мови.

У Тоскані була започаткована і алегорична поезія, засновником якої був Брунетто Латіні (1220–1294), державний діяч, вчений, поет, наставник Данте, автор енциклопедичного твору «Книга скарбів» французькою мовою. На флорентійському діалекті він написав дидактично-алегоричну поему «Малий скарб», у якій описав свої мандри царством природи, добродієності і кохання. Автором дидактично-алегоричних поем був також флорентійський поет Франческо да Барберіно (1264–1348). У його творах відчувається зацікавленість Богом, життям людини і природи.

Художня проза з'являється в Італії наприкінці XII ст. через посередництво Франції. Усіма регіонами країни мандрують лицарські романи про Трістана та Ізольду, лицарів Круглого Столу, про святий Грааль тощо, які перекладаються на місцеві діалекти. Проте суто італійським жанром літературної прози у XIII ст. стає новела «італ. «novella» – новина», невеликий за обсягом прозовий епічний твір про незвичайну життєву подію з несподіваним фіналом та яскраво вималюваною дією. У новелах чітко прослідковується тема секуляризації (лат. «secularis» – мирський, світський) – бажання звільнитися від впливу церкви в громадській та розумовій діяльності, у літературній і художній творчості, у взаємовідносинах між людьми.

Значної популярності в Італії Класичного Середньовіччя набули анонімні збірники новел з Тоскани «Cente novella antiche» – «Сто старих історій», у яких висміювалося католицьке духовенство і вихвалялася дотепність простих

людей, «Libro dei Sette Saggi» – «Книга сімох мудреців», створена за мотивами східних казок.

У другій пол. XIII ст. в Італії поширюється історична література на місцевих діалектах: анонімні – «Мала пізанська хроніка» 1279 р. та «Мала луккська хроніка», а також «Флорентійська історія» Рікардано Маліспіні. «Хроніка венеціанців» була написана Мартіно да Канолі французькою мовою. Проте найбільшої популярності набула «Nuova Cronica» – «Нова хроніка» Джованні Віланні (1274–1348), державного діяча, історика, хроніста і письменника, яка присв'ячена історії, політиці, економіці і культурі Флоренції.

### 2.3. Театр і музика

Якщо у Ранньому Середньовіччі чільними осередками розвитку італійської культури були монастирі, собори і церкви, то, починаючи з другої половини XII ст., цю роль поступово перебирають на себе старі і нові міста. Основними галузями міської видовищної культури стає театральне і музичне мистецтво, у репертуарі якого все виразніше виокремлюються світські тенденції та посилення інтересу до людської особистості.

Початок розвитку театральних видовищ у всіх регіонах Італії припадає на X–XI ст. як літургійна, або церковна драма, що розігрувалася на майданчиках перед храмами та на міських площах. Сцена будувалася за християнськими канонами: зверху «рай» – квітучий сад, знизу «пекло» – відкрита паща дракона, а між ними інші місця драматичного дійства – «гора», «пустеля», «ріка», «царський палац», «Голгофа» тощо. Найбільш поширеними сюжетами були сцени з Євангелій: поклоніння пастухів і волхів Богоматері і маленькому Христу, злодіяння царя Ірода, сцени Христового страждання і воскресіння. Характерна особливість літургійної драми полягала у використанні церковної музики та григоріанського співу, авторських ремарок і діалогів.

Умовний характер літургійної драми можна простежити на прикладі п'єси «Хо́да доб́рочинно́стей», що виконувалася у 1140 р. в церкві монастиря Сант'Антонімо в Тоскані. Символом Бога була ікона, вміщена над вівтарем. На сходах перед вівтарем актори представляли шістнадцять Доброчинностей. Основу дійства складав їхній ритуальний танок перед Богом-Отцем, який на завершення благословляв глядачів, які ставали перед ним на коліна. Таким чином, глядачі також долучалися до дійства.

На початку XIII ст. в італійських релігійних видовищах поширюються нові жанри: міраклі (лат. «miraculum» – чудо), дійства з чудесами і чаруваннями; мораліте (фр. «moralite» – мораль), вистави повчального характеру з алегоричними образами; містерії (з гр. «mysterion» – таємниця, таїнство), яскраві театральні видовища, присв'ячені Страстям Господнім.

Театр містерій виник у Папській області Італії. Центром їх проведення з 1264 р. був Рим. Містерії – грандіозні п'єси за кількістю дійових осіб і

тривалістю від 2 до 25 днів підряд, мали величезну популярність у порівнянні з іншими видовищними жанрами і досить швидко розповсюдилися Західною Європою.

Зростання християнської духовності в Італії у добу Класичного Середньовіччя підсилювало музичне мистецтво, символом якого був Григоріанський хорал (лат. «choralis» – хор), відібраний особисто Папою Римським Григорієм I Великим (590–604) і визнаний церквою як річний церковний спів. Він виконувався латиною тільки чоловіками соло або хором. Папа Віталіан (657–672) енциклікою (лат. «encyclical» – загальний для всіх) затвердив у 666 р. обов'язкове виконання хоралу в супроводі органу. В IX ст. органи почали масово виготовляти в Італії.

Паралельно з Григоріанським хоралом у різних італійських регіонах розвивались місцеві традиції церковного співу: на півночі – Амвросійвський, у центрі – Беневентанський, у Римі – Староримський, на півдні – Візантійський. І лише з 1100 р. Григоріанський хорал був визнаний церквою канонічним на всій території Італії.

Значний вплив на розвиток європейського музичного мистецтва мали винаходи Гвідо д'Ареццо (990–1050), бенедиктинського ченця з монастиря у Ареццо (Тоскана), теоретика музики. Він започаткував 4-х лінійний нотний стан з позначенням висоти звуку на кожній лінії початковими літерами латинської абетки, що й досі використовується, та запропонував музичний ключ (знак музичної нотації). Його нотна реформа (гвідова рука) сприяла швидкому запису музики, її запам'ятовуванню та професійному навчанню музикантів, відіграла визначну роль у розвитку композиторської творчості. Свої винаходи Гвідо д'Ареццо обґрунтував у працях: «Мікролог, або Коротке повчання у музиці», «Послання про невідомий розспів», «Віршовані правила (Про музику)», що побачили світ у 1026 р.

Початок XIV ст. був позначений творчими здобутками композитора і теоретика музики Маркетто Падуанського, який у своїх творах «Роз'яснення у мистецтві музики» (1317–1318), «Фруктовий сад у мистецтві мензуральної музики» (1319) та «Короткий виклад мензуральної музики» (1319) обґрунтував можливість записувати відповідними знаками багатоголосся мелодії та розглядав музику як мистецтво прекрасного. Він писав: «Серед мистецтв – музика – найпрекрасніше [заняття]».

Світська музика італійського середньовіччя була пов'язана з творчістю трубадурів (фр. «troubadour» – співаки-поети, творці), які на початку XIII ст. масово переселялися з півдня Франції до Італії, де їх називали «траваторі». Серед них переважала дрібна шляхта, але були і люди низького походження. Вони мандрували разом з акторами, які забезпечували їхнім виступам музичний супровід.

Трубадури були авторами і виконавцям мадригалів (невеликий музично-поетичний улесливий твір романтичного змісту), лицарської лірики, балад на місцевих діалектах. Оспівування ними любовної поведінки пов'язувалося з існуючою на той час у вищих колах суспільства системи куртуазності і

галантності. Водночас, у своїх творах вони не оминали соціальних і релігійних проблем, засуджуючи багатіїв і клерикалізм ортодоксального духовенства. Значний вплив на творчість трубадурів мала італійська народна звичаєва культура, з якої вони запозичували теми, сюжети, образи.

## 2.4. Архітектура та образотворче мистецтво

Як зазначалося вище, з другої пол. XII ст. на території Західної Європи починають формуватися національні культури зі своїми мовами та особливостями, але з єдиною духовною системою – християнством західного обряду на чолі з Папою Римським. Ця система і визначила сферу розповсюдження у Класичному Середньовіччі готичної художньої культури, яка зародилася у середині XII ст. у Франції і швидко розповсюдилася на землях Священної Римської імперії германської нації (сучасні Німеччина, Італія, Австрія, Голландія, Чехія), а також в Англії та Іспанії.

Термін «готика» походить від італійського слова «gotico», що означає «варварський». Проте до історичних готів – германців – він відношення не має. Вперше це поняття, у сучасному розумінні, застосував Джордж Вазарі (1511–1574), італійський архітектор, живописець та історик мистецтва у своїй праці «Життєписи найславетніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550). Він відокремив епоху Ренесансу (Відродження) від Середньовіччя, мистецтво якого вважалося «варварським» у Західній Європі XVI ст.

Готичний стиль архітектури, скульптури і живопису, за основним призначенням, був культовим, а за тематикою – християнським. В архітектурі соборів і церков він розвивався на підґрунті романського, але замість масивних стін і могутнього арочного склепіння, невеликих вікон та шатрових бань, у готиці використовується каркасна система, стрільчаста арка, ребристе склепіння, високі і вузькі вікна з вітражами. Зовні тонкі стіни споруди підтримують контрфорси, а високий стрункий шпиль означав бажання пориватися до Бога. У внутрішньому оздобленні храмів обмежено використовується фреска і мозаїка, а на зміну їм приходять пластика. Величезна кількість скульптурних композицій і окремих статуй прикрашають споруди всередині та зовні.

Першим італійським архітектором, який перейшов від традиційного романського зрівноваження до готичного устремління догори був Бенедетто Антеламі (1150–1230), архітектор і скульптор з Північної Італії. Перебуваючи у Провансі (Південна Франція), він вивчав техніку готичного стилю в архітектурі у місцевих майстрів, яку пізніше використав для оздоблення баптистерію у Пармі і фасаду собору Борго Сан Доннено у Фіденці.

Якщо у Пармі і Фіденці готичний декор накладався на романську архітектуру, то першою класичною готичною спорудою в Італії стала церква при монастирі францисканців у Болоньї, збудована у 1236–1354 рр. під керівництвом архітектора Марко да Брешія і ченця фра Джованні. Пізніше, у

1260 р., над апсидою храму збудували дзвіницю. За принципами готики у другій пол. XIII–на початку XIV ст. у Північній Італії будуються собори і церкви в Аквілеях, Вероні, Венеції.

У Центральній Італії взірцем синтезу італійської романіки і французької готики стала церква Сан-Франческо при монастирі францисканців Сакро-Конвенто в Ассізах (Умбрія), в якій з 25 травня 1230 р. спочиває прах Святого Франциска. Храм будувався з 1228 по 1253 р. під керівництвом відомого в Італії будівничого й архітектора вікарія Ілії Бомбардоне і набув світового визнання, завдячуючи високохудожнім фрескам видатного італійського живописця, скульптора й архітектора Раннього Відродження Джотто ді Бондоне (1266–1337).

Архітектура комплексу Сан-Франческо досить складна. Його утворюють дві церкви, що розташовані одна над іншою. Нижня церква являє собою крипту (каплицю з урочистим похованням) разом з вівтарем для богослужіння, а верхня церква має максимально відкритий простір з широким склепінням для великої кількості паломників. Стіни церкви розписані фресками, які є ілюстраціями до духовного життя Святого Франциска.

Класична італійська культова готика повністю представлена в архітектурі тосканських церков кінця XIII ст. – Сан-Франческо і Сан-Доменіко в Сієні та Санта-Марія Новелла у Флоренції. Останню побудували у 1278 р. домініканські ченці фра Сісто і фра Рісторо. Ця велика, майже без прикрас, споруда повинна була уособлювати устремління домініканців до аскетизму.

Розвиток готичного стилю у Центральній Італії набув свого подальшого удосконалення у творчості видатного архітектора і скульптора Арнольфо ді Камбіо (1245–1302). Він збудував 1282 року церкву в Орвєто, базиліку Санта-Кроче (1295) у Флоренції з трьома нефами і стрільчастими арками у кожному. Архітектору також належить унікальний проект перебудови флорентійського собору Санта-Марія дель Фьоре (розпочата у 1296), в якому розвинуто готичні ідеї просторового будівництва культової споруди.

У Південній Італії, де в Класичному Середньовіччі продовжував розвиватися візантійський стиль культової архітектури з арабськими елементами, готика накладається на нього без особливих «революційних» змін. Прикладом слугує церква Сан-Пьетро а Майелла (XII–XIII ст.) у Неаполі, центральний неф якої перебудований з використанням стрільчастих арок і опорних стовпів замість колон.

Класичний провансальський готичний стиль на півдні Італії був використаний при будівництві у 1310 р. монастирської церкви Санта-Кьяра в Неаполі королем Робертом Мудрим (1309–1343) як усипальниці для монархів Анжуйської династії. Вона має нижню крипту і верхню урочисту залу для богослужінь, каркас якої складають опорні стовпи і стрільчасті арки. Відомо, що її збудували французькі майстри.

В історичному центрі Неаполя знаходиться церква Санта-Марія Доннареджина, яку називають «старою». Дійсно, будувати її почали ще у

VIII ст. як монастирський храм, за візантійським стилем. У 1293 р. землетрус зруйнував церкву, і відбудовували її на початку XIV ст. вже як готичну споруду, але за стилем, не традиційним для Італії. Її внутрішню архітектуру складає єдиний неф з п'ятьма прогонами, відокремленими опорними стовпами, що підтримують витягнуту апсиду. Подібних споруд історія готичної архітектури не знає.

В Італії готичний стиль проявився не тільки в культовій архітектурі. «Міські ремісники, до рук яких переходить будівництво соборів, використовували своє мистецтво й у спорудженні цивільних будівель. Поряд із собором, що втілював ідею панування феодальної ідеології, виростили розкішні середньовічні ратуші, де засідала міська рада. Їхні архітектурні форми відобразили зростання соціальної самосвідомості міського бюргерства, його значення в житті суспільства й багатство» [11, с. 221].

Чудовими пам'ятками світської готики в Італії є Палаццо Веккьо (італ. «Palazzo Vecchio») – Старий палац, збудований у Флоренції у 1299 р. для міської ратуші видатним архітектором і скульптором Арнольфо ді Камбіо, а також адміністративні будинки у Комо (1215) і Пьяченце (1280), ратуша у Сієні (1298), мисливський замок Кастель дель Монте імператора Фрідріха II в Андрії (1240). Зі світських готичних споруд у Флоренції також заслуговує на увагу будинок Хлібного ринку (поч. XIII ст.), який пізніше був перетворений на церкву Ор-Сан-Мікеле флорентійських цехів.

Монументальне мистецтво Класичного Середньовіччя Італії було представлено культовою скульптурою і рельєфами як релігійного, так і світського спрямування. У другій пол. XII-першій чверті XIII ст. їхній зв'язок з готикою стає все тіснішим, хоча починають розвиватися і деякі тенденції проторенесансного стилю (період, що передував добі Відродження).

Початок італійської монументальної готики пов'язують із творчістю архітектора і скульптора Бенедетто Антеллами (1150–1230), який збудував баптистерій у Пізі та церкву Сант-Андреа у Верчеллі. У 1178 р. він завершує рельєф «Зняття з хреста» у Пармському соборі, а між 1196–1219 рр., після перебування у Франції, створює рельєфи і скульптури для баптистерію у Пармі, соборів у Фіденці та Верчеллах. Вперше у скульптурних композиціях відсутній візантійський паралелізм, замість якого Антеллами використовує лінійну (провансальську) схему, пов'язуючи сюжет вертикально, горизонтально, або навкіс. Це надає композиціям додаткового об'єму і рухливості.

Розвиток італійської готичної скульптури тісно пов'язаний з іменами Нікколо Пізано (1220/1225–1278/1284), Арнольфо ді Камбіо (1245–1302), Джованні Пізано. Всі вони додали до мистецтва скульптури так багато нового, що слід говорити не лише про заміну старих канонів романіки готичними, а й про народження нової епохи в італійській пластиці.

Найбільш раннім із відомих творінь Нікollo Пізано є виконана ним у 1260 р. кафедра баптистерію у Пізі, яка слугувала основним місцем для застосування рельєфних композицій. Кафедра Нікollo Пізано разом із

скульптурами, що її прикрашали, являла собою цілісну архітектурну споруду. На балюстраді за лінійною схемою були виконані мармурові рельєфи із зображенням євангелічних подій «Різдво» і «Благовіщення». Також у Пізі ним була створена школа для навчання художників та скульпторів.

У рельєфах кафедри собору в Сієні (1205–1268), які були виконані разом з Арнольфо ді Камбіо, Джованні Пізано та іншими майстрами, Нікколо Пізано знову звернувся до готичної традиції. Зображення «Страшного суду», «Побиття немовлят» і «Розп'яття» сповнені динамізму та експресії.

Центральною постаттю у римському та флорентійському готичному мистецтві XIII ст. був Арнольфо ді Камбіо. Більше відомий як архітектор, він був талановитим скульптором, учнем Нікколо Пізано; Арнольфо є автором 24-х декоративних статуй і 50-ти рельєфів для фонтану Маджоре на міській площі у Перуджі, надгробка для місця вічного спочинку кардинала Г'йома де Брей у церкві Сан Доменіко в Орвієто, виконаного в античній монументально-декоративній манері, який пізніше, вже в проторенесансі та у добу італійського Відродження, слугуватиме прототипом для оздоблення багаточисельних настінних гробниць. Після 1284 р. видатний майстер виконав у Флоренції для церкви Санта-Кроче рельєф «Благовіщення», а для правого portalу собору у Флоренції – скульптурну композицію «Оплакування Іоаном Марії».

Джованні Пізано (бл. 1245–бл. 1320) у період 1270–1277 рр. відвідав Францію, де вивчав готичну архітектуру та скульптуру. Він був пристрасним прихильником готичного стилю, що яскраво відбилосся у його творчості. У витворених ним скульптурних образах Мадонни і святих домінували рухливість та динамічний вираз облич. Саме це створювало їхню неповторну індивідуальність. Шедеври Джованні Пізано до сьогодні є справжньою окрасою італійських храмів і музеїв.

Тринадцяте століття було рубіжним для розвитку живопису в Західній Європі. Візантійська традиція зображення статичного образу, що була ще характерною і для романського стилю, поступається готичному рухливому образу, який у динаміці передає зміст сюжету. Вперше в італійському культовому живописі процес заміни традицій відбувається у тосканських містах Піза і Лукка, де працював художник Берлінг'єро ді Міланезе з синами Боневіатурою, Бароне і Марком, відомий із записів у муніципальних фінансових книгах з 1228 по 1236 рр. Родина володіла художньою майстернею у Мілані і виконувала замовлення на виготовлення ікон та сюжетних хрестів для церков. Станкові твори Берлінг'єро та його синів хоча і були створені у візантійській манері, але в них вже відчувається нова ера живопису – на обличчях Богоматері, Христа і апостолів з'являється відповідна до сюжету міміка.

Свідомий вибір на користь рухливого драматизму в італійській іконографії пов'язаний з творчістю художників другої пол. XIII ст.: Джунті Пізано (розписне «Розп'яття» з церкви Сан-Доменіко в Болоньї); Коппо ді Марковальдо (мозаїка «Страшний суд» з баптистерію у Флоренції, ікони

«Мадонна» з Сієни і «Розп'яття» з Пістойї); Черні ді Пепо на прізвисько Чимбує (з італ. «Бикоголовий») – (фрески «Розп'яття» з Верхньої церкви в Ассизі, мозаїка з апсиди собору у Пізі, темперний живопис «Мадонна на троні» для церкви Сан-Трінта у Флоренції, який нині зберігається у місцевій державній картинній галереї Уффіці); Якоппо Торрті (апсидальні мозаїки з євангельськими сюжетами в церквах Сан-Джованні ін Латерано і Санта-Марія Маджоре у Римі).

Значну роль у формуванні італійської моделі живопису Класичного Середньовіччя на порубіжжі між готикою і проторенесансом відіграв Пьетро Кавалліні, римський художник (1260–1330). Перевага Кавалліні перед іншими митцями Італії була у тому, що він жив і працював у Римі, де збереглися архітектурні й мистецькі пам'ятки греко-римської античної культури. Їхня художня унікальність суттєво вплинула на його майстерність – він відмовляється від візантійських традицій і, сміливо продовжуючи пошуки Арнольфо ді Кампіо, звертається до античної спадщини. Працюючи двічі з ним у римських церквах наприкінці XIII ст., Кавалліні мав можливість з його допомогою вивчати пам'ятки античного мистецтва, зокрема, мозаїчні і фрескові ранньохристиянські цикли IV–V ст.

Не дивно, що, виконуючи шість мозаїчних картин з життя Матері Божої у церкві Санта Марія ін Тра-стевере у Римі в 1291 р., Кавалліні надав релігійним образам більш пластичного, земного, реалістичного характеру, при цьому архітектура на задньому плані картин нагадує античні будівлі. У фресках «Страшний суд», написаних біля 1293 р. у церкві Санта Чечілія ін Трастевере у Римі, Кавалліні повністю відмовився від лінійного принципу побудови композиції, а використав складне модулювання, у якому світло створювало величний рельєф в образах Христа й апостолів.

На початку XIV ст. стиль римського живопису, винайдений Пьетро Кавалліні, завдячуючи його учням і послідовникам, поступово розвивався, наповнюючись більш широким розумінням простору і складним світловим модулюванням. В образотворчому мистецтві Італії починався період проторенесансу, який започаткував новий етап у європейському живописі.

У процесі розвитку культури Раннього і Класичного Середньовіччя постали визначальні риси західноєвропейського християнського типу культури, яка виблискувала розмаїттям національних форм. Провідне місце серед них справедливо посідає італійська культура, що була сформована на кращих зразках середземноморських античних та європейських ранньохристиянських традицій і, рухаючись уперед, розкрила нові духовні сили людини, відродивши античний гуманізм як майбутнє світобачення епохи Ренесансу.

## Питання для самоконтролю:

1. Визначте місце середньовічної культури в історії італійської цивілізації.
2. Проаналізуйте вплив християнства на формування та розвиток культури Італії Раннього Середньовіччя.
3. Охарактеризуйте італійську літературу останньої чверті V–першої пол. XII ст.
4. З'ясуйте особливості розвитку романського стилю в італійській архітектурі, монументальному мистецтві та живописі.
5. Назвіть особливості італійської схоластики у другій половині XII–першій чверті XIV ст.
6. Подайте характеристику літератури Італії Класичного Середньовіччя.
7. Визначте напрямки розвитку італійського театру другої половини XII–першої чверті XIV ст.
8. Визначте напрямки розвитку італійської музики другої половини XII–першої чверті XIV ст.
9. Опишіть характерні риси готичного стилю в італійській архітектурі Класичного Середньовіччя.
10. Охарактеризуйте вплив християнства на культуру Італії епохи Середньовіччя.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Вплив християнства на формування та розвиток освіти в Італії Раннього Середньовіччя.
2. Творча спадщина теолога, філософа, поета і прозаїка Боеція.
3. Романські традиції в італійській архітектурі другої половини IX–першої половини XII ст.
4. Особливості італійського живопису Раннього Середньовіччя.
5. Розвиток університетської освіти в Італії у другій половині XII–першій чверті XIV ст.
6. Італійське театральне мистецтво Класичного Середньовіччя.
7. Італійське музичне мистецтво Класичного Середньовіччя.
8. Феномен готичного стилю в італійській архітектурі другої половини XII–першої чверті XIV ст.
9. Творчий портрет видатного італійського художника Пьетро Кавалліні.
10. Рицарська культура Італії.

## Список літератури

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства: В 2-х томах. Том 1. / Пер. с ит. / К. Дж. Арган. – М.: Радуга, 1990. – 319 с.
2. Арган Дж. К. История итальянского искусства. / Пер. с ит. / К. Дж. Арган. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. – 533 с.
3. Голенищев-Кутузов И.Н. Средневековая латинская литература Италии. /И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1972. – 308 с.

4. Головащенко С.І. Історія християнства: Курс лекцій: Навч. посібник. / С.І. Головащенко. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
5. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014. – 237 с.
6. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В. С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017. – 232 с.
7. История Италии. В 3-х томах. Том 1. / Под ред. С.Д. Сказкина, К.Ф. Мизиано, С.И. Дорофеева. – М.: Наука, 1970. – 584 с.
8. История итальянской литературы: В 4-х т. Т.1.: Средние века / Под ред. М.Л. Андреева, Р.И. Хлодовского. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 590 с.
9. История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под. ред. С.Д. Серебряного. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 429 с.
10. История средних веков: В двух томах. / Под ред. академика С.Д. Сказкина. – Т. 1. – М.: Высшая школа, 1966. – 396 с.
11. Історія світової культури: Навч. посібник. / керівник авт. кол. Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
12. Карсавин Л.П. Культура средних веков. / Л.П. Карсавин. – К.: Символ & AirLand, 1995. – 208 с.
13. Ле Гофф Жак. Цивилизация средневекового Запада. / Жак Ле Гофф. – М.: Изд. Группа Прогресс, Прогресс-Академия, 1992. – 376 с.
14. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. В 2-х томах. Т. 2: Від доісторичних часів до доби Відродження. / Дж. Ліндсей. – К.: Мистецтво, 1995. – 256 с.
15. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии. / Л. Д. Любимов. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 240 с.
16. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. / Сост. текст. и общ. вступ. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. 576 с.
17. Муратов П.П. Образы Италии: В 3-х т. Т.1. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. / П.П. Муратов. – М.: Азбука, 2009. – 384 с.; Т.2. Рим. Лациум. Неаполь и Сицилия. – М.: Азбука, 2009. – 352 с.; Т.3. От Тибра к Арно. Север. Венецианский эпилог. – М.: Азбука, 2009. – 448 с.
18. Средневековый мир в терминах, именах и названиях: словарь-справочник. / Е.Д. Смирнова, Л.П. Сушкевич, В.А. Федосик. – Минск: Беларусь, 1999. – 383 с.
19. Тяжелов В.Н. Искусство Средних веков в Западной и Центральной Европе. / В.Н. Тяжелов. – М.: Искусство, 1981. – 384 с.
20. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья: Конец V-середины VII веков. / В.И. Уколова. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 320 с.
21. Українська та зарубіжна культура: теорія та історія в структурно-логічних схемах і ілюстраціях: Навчальний посібник. / І.В. Гавриш, В.Т. Жежерун, Н.М. Качор та ін. – Харків: ООО «Апекс +», 2005. – 235 с.

## РОЗДІЛ ІІІ

### КУЛЬТУРА ІТАЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ (друга чверть ХІV–ХVІ ст.)

#### Тема 1. Історичне і культурне підґрунтя італійського Ренесансу

- 1.1. Періодизація.
- 1.2. Витоки.
- 1.3. Гуманістичне спрямування.
- 1.4. Філософське осмислення.

##### 1.1. Періодизація

Поруч із проблемою витоків італійського Ренесансу велику увагу дослідників привертає питання хронологічного окреслення цієї епохи. Його вирішення пов'язане з визначенням самої сутності Відродження як явища світової культури. Гіпотеза радянського сходознавця Н. І. Конрада (1891–1970) про «світовий Ренесанс», або появу багатьох азійських і європейських «ренесансів» не отримала наукового підтвердження. Для того, щоб обґрунтувати можливість їхнього існування як особливої форми міської культури, необхідно було довести наявність подібних до італійських політичних, економічних, суспільних і культурних умов розвитку міст у другій половині ХІІІ–ХІV ст.

При визначенні верхньої межі італійського Відродження необхідно враховувати співвідношення різних, за духовним складом, ренесансних і реформаційних явищ у культурі другої половини ХVІ ст. Не витримує критики концепція сучасного італійського релігієзнавця Меріо Бендішолі, згідно з якою італійське Відродження завершується у другій половині ХVІ ст. з початком Контрреформації, а на зміну йому приходить так званий «католицький Ренесанс».

На думку вітчизняних і зарубіжних культурологів, Ренесанс в Італії пройшов чотири етапи:

– **Дученто (друга половина ХІІІ–початок ХІV ст.)** – Проторенесанс (Протовідродження). На рубежі ХІІІ–ХІV ст. відбулися якісні зміни в

соціально-економічному житті Північної і Середньої Італії, пов'язаному з ліквідацією кріпацтва, найвищим розвитком цехового виробництва, накопиченням торгового капіталу, появою міст-комун з антифеодальними конституціями. Розвиток міст і міської культури відбувався практично в усіх європейських країнах, проте Відродження з'явилося лише в італійських містах, де ослаблення феодальної економіки і феодальної ідеології було обумовлене попереднім історичним розвитком країни (раннє християнство, колонат, міське ремесло, міська і зовнішня торгівля, антична культура, гуманізм). Це яскраво проявилось у творчості геніальних представників останнього етапу класичного італійського Середньовіччя і початку епохи Відродження: в поезії Данте Алігьєрі, архітектурі Арнольфо ді Кампіо, в скульптурі Ніколо Пізано, у живописі Джотто ді Бондоне і Пьетро Каваліні. Аналогічного перехідного періоду не було в жодній із європейських країн.

– **Треченто (XIV ст.)** – перший етап італійського Ренесансу. Це період утвердження політичної самостійності республіканських міст-держав: Болоньї, Венеції, Генуї, Мілана, Пізи, Равенни, Сієни, Флоренції, їхнього бурхливого економічного розвитку, пов'язаного зі створенням мануфактур, формуванням пролетаріату та буржуазії. У галузі культури – це епоха літератури – Франческо Петрарки, Джованні Боккаччо, Франко Саккетті, – центральною фігурою якої стає людина зі своїм складним внутрішнім життям: живописців Мазаччо і Сандро Ботічеллі, архітектора Філіппо Брунеллескі, скульптора Донателло.

– **Кватроченто (XV ст.)** – другий етап італійського Ренесансу і час його бурхливого розквіту. В політичній еволюції Італії відбуваються суттєві зміни, які характеризуються встановленням у містах-республіках олігархії і тиранії, революційними виступами народних мас та їхнім жорстоким придушенням. У мистецтві цей період репрезентує творчість геніальних митців Відродження – Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті, Мікеланджело Буонароті і Тиціана Вечелліо.

– **Чінквеченто (XVI ст.)** – третій етап італійського Ренесансу стає періодом найвищого розквіту мистецтва, хоча в політичному і економічному житті Італії настає занепад, викликаний конфронтацією між республіками, наступом папства, зміцненням позицій у Західній Європі Англії, Іспанії, Нідерландів і Франції. Це була доба бурхливого розквіту філософії, а в літературі й образотворчому мистецтві виникає новий стиль – маньєризм (від іт. «*manierismo, maniera*» – манера, стиль) коли суб'єктивізм приходить на зміну індивідуалізму, а розум поступається почуттям і навіть інстинктам. Яскравими представниками цієї епохи були філософи Нікколо Макіавеллі і Томмазо Кампанелла, художники-портретисти Якопо Понтормо і Анджело Бронзіно, живописець Мікеланджело да Караваджо, скульптор Бенвенуто Челліні.

## 1.2. Витоки

Відродження (франц. «Renaissance») – європейська культурна епоха від Середніх Віків до Нового часу, яка розпочалася в Італії у другій половині XIII ст. і завершилась у країнах Європи в період між першою третьою і серединою XVII ст. Особливість Ренесансу полягає у тому, що він, по суті, виконав функції духовного підґрунтя у процесі становлення і розвитку індустріального виробництва, пов'язаного з переходом від цехової організації до мануфактури, нової (банківської) системи торгово-грошових відносин, активної внутрішньої і зовнішньої торгівлі та ефективної боротьби буржуазії з ретроградною політичною і економічною традицією феодалізму. Дійсно, ці явища були важелем прогресу для Італії XIV–XVI ст. та джерелом формування нової культури.

Дослідник Ренесансу, радянський медієвіст В. І. Рутенбург (1911–1988) уважав, що власне мануфактура не народжувала Відродження, але вона являла собою якісний новий процес в економічному житті Італії, що засвідчував високий, як для XIV ст., розвиток не лише виробничих сил, а й нової свідомості. Проте ті обставини, що нові тенденції набули форми ренесансної культури, були в значній мірі визначені традиціями, пов'язаними з античною спадщиною в організації міського життя (поліс – місто-комуна), розвитку середземноморської торгівлі, технологією карбування монет, використанням римських грошових одиниць, збереженням агротехнічних прийомів у сільському господарстві. У сфері духовній опрацювання греко-римської спадщини принесло нові форми сприйняття життя та нові способи відображення його сутності у мистецтві [21, с. 208].

Антична спадщина не тільки полегшувала формування нової культури в Італії, а й визначала зміст її розвитку, хоча і не була єдиним джерелом Відродження; також існували інші впливи – візантійські й готичні.

У вільних містах Італії створювалися умови, за яких його жителі відчували упевненість у своїх можливостях і дивилися в майбутнє з надією та оптимізмом. Ідеалом Ренесансу стає людина, яка створювала саму себе. На зміну середньовічному теоцентризму прийшли антропоцентризм, нове відношення до світу, модифікація середньовічної християнської традиції, відродження античної філософії, літератури, культури і мистецтва, людяність. Отже, новим етапом в історії європейської культури стає «реалістична й гуманістична художня творчість, секуляризоване світобачення, уявлення про свободу та гідність людської особистості» [11, с. 225].

Термін «Відродження» вперше увів до наукового обігу відомий італійський живописець, архітектор і історик мистецтва Джорджо Вазарі (1512–1574) у своїй книзі «Життєписи найбільш видатних живописців, скульпторів і зодчих». Він мав на увазі відродження культури стародавніх Греції та Риму. Надалі, починаючи з XVIII ст., доба Відродження характеризувалася переважно як епоха європейського гуманізму (лат. «Humanitas» – людська природа, людська гідність).

Відмітну роль у процесі формування епохи Відродження в Італії другої половини XIII ст. відіграли політичні, економічні, соціальні та культурні перетворення у містах-комунах Ломбардії і Тоскани – Венеції, Генуї, Мілані, Пізі, Равенні, Сієні, Флоренції. Вони, на відміну від міст інших країн Західної Європи, змогли зламати політичну та економічну могутність феодалів і підпорядкувати виробництво сільськогосподарської продукції та сільське ремесло інтересам городян. Перемога міст над сеньйорами сприяла не тільки розквіту економіки Північної і Середньої Італії, а й утвердженню їхнього політичного і духовного суверенітету. Це, в свою чергу, спричинило формування своєрідного менталітету громадянина міста, подібного до менталітету елліна в античному полісі. Тому і не дивно, що уявлення про вільну людину сформувалося в середовищі лише подібних людей.

Проте було б помилковим розглядати італійську міську культуру в перехідний період від Середньовіччя до Ренесансу як духовний продукт матеріальної діяльності городян. Самоствердження громадян у цю епоху не могло існувати без християнської традиції. У їхній свідомості розпочався унікальний процес поєднання філософських і мистецьких засад античності з католицькою духовністю, результатом якого стане гуманізм – класичне явище Ренесансу, де ключовою ідеологією був індивідуалізм. Не родовитість, не знатне походження, а особисті якості окремої людини, її розум, підприємливість, сміливість, заповзятливість та енергія забезпечують успіх у житті.

Високе уявлення про людину було нерозривно пов'язане з ідеєю свободи: особистість сама обирає свій життєвий шлях і сама відповідає за свою долю. Італійський гуманіст, письменник, збирач античних рукописів Поджо Брачолліні (1380–1459) у трактаті «Книга про шляхетність» зауважує: «Шляхетність – немов яєсь сяйво, що виходить від чеснот і освітлює її володарів, якого б походження вони не були».

Спираючись на вище вказане, констатуємо, що джерелами італійського Ренесансу були:

- античність;
- вплив культури країн Східного Середземномор'я;
- візантійська спадщина;
- готичні впливи.

Для нового світосприйняття італійськими гуманістами XIV ст. звертання до класичної античності пояснюється не чим іншим, як необхідністю знайти підґрунтя для потреб нового розуму і нових життєвих уподобань. Такою підвалиною стала філософія Стародавньої Греції і, насамперед, платонізм та неоплатонізм. Переосмислення і позбавлення Ренесансом середньовічного догматичного впливу, вчення Платона (427–347 рр. до н. е.) і Плотіна (204/5–270) набуває вже переважно антропологічного характеру. В результаті Всесвіт залишається насиченим божественним змістом, проте людина, яка перебуває в ньому, прагне досягти абсолютної свободи особистості та індивідуалізму.

На зміну середньовічній схоластиці приходить пізнання світу, сповненого божественної краси і власного почуття гідності людини. Візуальне сприйняття у Ренесансі набуває широкого розповсюдження – яскраво розвиваються просторові мистецтва: живопис, скульптура, архітектура. Саме вони дозволяють більш точно і вірно побачити і відобразити божественну красу. Тому епоха італійського Ренесансу має чітко окреслений художній характер, а головним видом духовної діяльності стало мистецтво, водночас з яким розвивалася нова література і прогресивна наука.

Водночас, для епохи італійського Відродження (Раннього, Високого і Пізнього) є характерним відчуття людиною трагічності свого існування, що яскраво простежується у філософії, літературі та мистецтві. На думку російського філософа М. О. Бердяєва (1874–1948), це пояснюється глибоким роздвоєнням свідомості людини, яка пов'язана співіснуванням і взаємодією у ренесансній культурі античного політеїзму з християнським монотеїзмом як зовсім різних за своєю суттю початків людської природи.

### 1.3. Гуманістичне спрямування

За глумаченням словників термін «гуманізм» означає сукупність поглядів, у яких визначається повага, гідність і права людини як особистості в суспільному житті. Не буде перебільшенням уважати, що гуманізм як явище не лише виник і ствердився в Італії у добу Відродження, а й був для неї своєрідною духовною програмою, реалізованою у комплексі культурних інтересів і запитів суспільства. У практичній діяльності гуманістами були люди, які займалися не лише «культурною справою» (лат. – «studia humanitatis»), а й розвивали галузі знань, що мають безпосереднє відношення до духовного життя людини. Це були політика, філософія, історія, риторика, етика, поезія, словесність. Поза увагою перших гуманістів зумисне лишалися природознавство, фізика, математика, медицина, логіка. Це і призвело до розподілу наук на «гуманітарні» і «точні» в подальшому розвитку культурного та наукового простору.

Розвиток науки дозволив перетнути межі, на яких зупинилася античність. З'явилася можливість не тільки необмежено звертатися до античної класики, не зважаючи на її «язичництво», а й розвивати національну римо-італійську культуру. Окрім того, звернення до італійської традиції веде до появи справжнього культу латини, якою пишуть блискучі ідеологи італійського ренесансного гуманізму – Поджо Брачоліні, Джіроламо Морліні, а видатний Лоренцо Валла написав трактат «Про красу латинської мови».

Не відбувається занепаду латини і після геніальних Данте Алігьєрі, Франческо Петрарки і Джованні Бокаччо, коли набуває розмаху використання народної італійської мови. Ставлення до латини продовжує бути надзвичайно шанобливим, але вже не «сакральним». В італійській культурі XIV ст. виникає течія, відома як «звичайний гуманізм» (лат.

«umanesimo volgare»), ідеологи якого Ліон Батіста Альберті та Пьетро Бемпо використовували культ форми у латині та грецькій мовах для нормування мови італійської [19, с. 121–122].

У італійському Ренесансі простежуються три умовних періоди розвитку гуманізму:

– **XIV ст. – період раннього гуманізму.** У ранньому гуманізмі в процесі розвитку республіканської демократії ідеалом стає людина, яка у повсякденному і громадському житті за своєю природою досягла найвищого рівня досконалості та незалежності від впливу християнського аскетизму;

– **XV–початок XVI ст. – період піднесення гуманізму.** Поява тиранії, суттєве обмеження демократії у містах-республіках Північної і Середньої Італії змінили напрямок суспільного життя. У цих умовах тільки гуманістичні ідеї були покликані поєднати світські та релігійні аспекти земних і духовних прагнень людини, навіть ціною радикальних реформ церковного життя (майбутня Реформація);

– **друга чверть–кінець XVI ст. – спад гуманістичного руху.** Політичні, економічні, соціальні і духовні протиріччя в італійському суспільстві XVI ст. змусили гуманістів відмовитися від ідеалу гармонійної особистості як світоглядних засад Відродження. В умовах наступу феодальної і католицької реакції суспільна сутність гуманістичних ідей змінюється, – з'являються ренесансні утопії, у яких людина зображена істотою з елементарними потребами. Прикладом є трактат Томмазо Кампанелли (1568–1639) «Місто Сонця».

Фундаторами італійського гуманізму традиційно визнають видатного поета Франческо Петрарку (1304–1374) та його учня Колюччо Салютаті (1331–1406). Вони надавали першочергового значення розробці комплексу гуманістичних знань (*studia humanitatis*), покликаних формувати нову людину, якій притаманні гуманістичні погляди, тобто здатність до добродесних вчинків та потяг до вченості. Гуманізм не даний людині від народження, а набувається у результаті наполегливої праці у вигляді освіченості, в якій повинні поєднуватися високий рівень знання, заснованого на оволодінні класичною спадщиною, різнобічний практичний досвід, розвинена самосвідомість особистості, її активна творча діяльність. Головним завданням виховання і освіти Петрарка, а потім і Салютаті, вважали самовдосконалення людини, покликаної боротися із земним злом за справедливість, істину та честь.

Петрарка стверджував, що тільки у громадському житті вповні виявляється сутність людини, яка за своєю природою є «соціальною істотою». А Салютаті вбачав прообразом призначення людини і сенсу її життя міфічного персонажа Геракла, відображеного у його подвигах.

Гуманістичні ідеї Петрарки і Салютаті розвинув Леонардо Бруні (1370/1374–1444), яскравий ідеолог міської республіканської демократії. У своїх працях «Про лицемір'я» та «Історія флорентійського народу» він уважав чернецтво, схоластику і тиранію ворогами людської свободи й гуманізму. Його послідовник – педагог,

правознавець і поет Пьетро-Паоло Варджеріо (1350–1444) – вважав освіту та працю на користь суспільства запорукою морального виховання людини-громадянина, а педагогіку – найважливішою наукою.

Однак досягнення, здобуті протягом Середніх Віків, – нові життєдіяльні європейські нації, схоластика і етика, університетська освіта, технічні винаходи, грандіозна романська і готична архітектура та література розглядалися гуманістами з позиції звичайної історичної повсякденності. На відміну від них, ідеї античної філософії, моралі, громадського життя, літератури і мистецтва, а також грецька мова опинились у центрі уваги гуртків освічених громадян не тільки в містах-республіках Північної і Середньої Італії, а й у самому Римі.

Одним із перших об'єднань італійських гуманістів була Платонівська академія, заснована в 60-х рр. XV ст. у Флоренції за сприянням банкіра, державного діяча і мецената Козімо Медічі (1389–1464). Її керівниками були філософ, лікар і астролог Марсіліо Фічіно (1433–1499) та філософ Джованні Піко делла Мірандола (1403–1494). Члени академії, викриваючи схоластику, відстоювали ідеї християнського гуманізму.

Характерними ознаками ренесансного гуманізму в Італії (XIV–XVI ст.) є його практична орієнтованість та громадянська етика. Вибір морального ідеалу здійснювався не на користь церкви, чернецтва й аскетизму, а на користь повноцінного світського життя. Громадянські риси італійського гуманізму яскраво виражені у творчості видатних флорентійців: Джанноццо Манетті (1396–1459) – державного діяча, блискучого оратора і богослова, Маттео Пальмієрі (1406–1475) – політичного діяча, Донато Аччайуолі (1428–1478) – письменника. Їхню творчу діяльність об'єднувала загальна мета – домогтися створення у Флоренції громадянського суспільства з відповідними принципами загального блага і комплексом демократичних преференцій.

Окрім Республіки Флоренція, ідеї гуманізму знаходили підтримку і в інших регіонах і містах Італії – у республіці Венеція, Республіці Генуя, Герцогствах Мілан, Неаполь, Рим, Сієна та інших. В умовах активного формування нових (індустріальних) виробничих відносин міську спільноту приваблювала громадянська спрямованість гуманістичних ідей на відміну від традиційної християнської (католицької) етики, в основі якої лежали принципи феодалізму. Блискучу плеяду гуманістів тут репрезентували: Джанфранческо Поджо Браччоліні (1380–1459) – письменник, збирач античних рукописів, автор романського шрифту латини, Франческо Філельфо (1398–1481) – письменник, Лоренцо Валла (1405/7–1457) – філософ, критик, перекладач, Леон-Баттіста Альберті (1404–1472) – архітектор, письменник, музикант, теоретик мистецтва.

В епоху італійського Ренесансу гуманізм виступав не тільки його ідеологією, а й носієм нових суспільних відносин, у підґрунті яких знаходилась індивідуальність людської особистості – «багатобічної, вільної, незалежної від догм і традицій, з розвинутим почуттям власної гідності у стосунках з сучасниками і попередниками в історії» [11, с. 237]. Становлення

і вдосконалення нової людини було неможливим без успішного закріплення і реалізації комплексу гуманістичних традицій, основу яких склали культура, освіта і наука. Практичний досвід гуманізму італійського Відродження вже у другій половині XVI ст. слугував перспективою для історико-культурного прогресу не тільки Італії, а й усієї Європи.

#### 1.4. Філософське осмислення

У царині філософських ідей італійський Ренесанс не приніс визначних результатів порівняно з результатами в інших галузях культурної діяльності. Він не висунув філософів, рівнозначних за оригінальністю і багатством думок у Платона, Аристотеля, Петра Абеляра, Фоми Аквінського, Декарта і Лейбніца. Проте філософська думка італійського Відродження охоплює значний історичний період: від другої половини XIV ст. до початку XVII ст., а саме – від Франческо Петрарки до Джордано Бруно (1548–1600) спостерігається складний, непослідовний, часто суперечливий характер філософських поглядів. Тому надто важко визначити певну світоглядну систему або філософські течії того періоду. Навіть погляди окремих філософів хибують подекуди подвійністю, відсутністю деякої визначеності.

За час своєї еволюції італійська філософія Ренесансу умовно пройшла три етапи:

– **антропоцентричний (середина XIV–середина XV ст.)** – людина є центром Всесвіту. Вона створена Богом «за своїм образом і подобою». Антропоцентризм протиставлений теоцентризму середньовічної схоластики, коли Бога розуміють як джерело всього життя і блага;

– **неоплатонічний (остання третина XV–перша третина XVI ст.)** – поєднуються елементи філософії Платона, Аристотеля та східної філософії. Результатом є вчення про еманации (випромінювання) матеріального світу з духовного першоджерела, пов'язане з постановкою широких онтологічних проблем;

– **натурфілософський (друга третина XVI–початок XVII ст.)** – філософія природи. Це визначення природи як єдиного цілого. Натурфілософія здійснила прорив до наукових знань шляхом дослідів і сформулювала вимогу безпосереднього вивчення дійсності.

За своєю сутністю філософія італійського Ренесансу не була буквральним відображенням античної філософії, вона значно відрізнялася від неї. До цього її спонукали певні чинники, а саме:

– ренесансна філософія протистоїть системі схоластичного знання, хоча вона історично пов'язана із середньовічною культурою, яка, безумовно, не є продовженням античності;

– теоретичні джерела ренесансної філософії надто розмаїті і не обмежуються впливами лише античної культури.

Філософське мислення в Італії епохи Відродження є антропоцентричним, у центрі його уваги була людина, тоді як античність зосереджувала увагу на

природно-космічному житті; в Середні Віки за основу брався Бог та пов'язана з ним ідея спасіння. Якщо Середньовіччя можна назвати епохою релігійною, то Відродження – епохою художньо-естетичною. Власне за допомогою мистецтва змальовується яскравий світ людського почуття та його величезна цінність, а сама людина є насправді не носієм гріховності, а найповнішим вмістилищем усього найкращого.

Виникає тип культурного, гуманістичного індивідуалізму, який орієнтується на мистецтво. Пріоритетним в ієрархії духовних цінностей стає не походження чи багатство, а особисті достоїнства та шляхетність. Людина відчуває самотійність, якої вона не мала ні за часів античності, ні за часів середньовіччя. Її сила, влада над усім навколишнім середовищем і власне над собою не потребує ніяких зовнішніх сил – ні природи (Античність), ні Бога (Середні Віки).

Піко делла Мірандола саме так розумів людину. Він стверджував, що Бог, створивши людину як центр світу, дозволив їй діяти за власними уподобаннями, бажаннями й устремліннями. Отже, Бог дав людині свободу волі, вона сама має вирішувати свою долю, визначати своє місце у світі. Людина не лише істота, створена природою, вона творець самої себе і цим відрізняється від решти природних істот. Людина стає володарем природи внаслідок усвідомлення себе творцем власного життя та волі. Такої сили і такої власної влади над усіма творіннями не знала ні антична, ні середньовічна людина.

Філософія італійського Ренесансу протистоїть системі схоластичних знань. Йдеться не про полеміку цих двох типів філософських систем: філософська система Відродження базується на інших засадах, вона виникає, зростає й розвивається незалежно від схоластичної традиції. На перше місце виходить філософія Платона, а не Аристотеля (384–322 до н. е.). На відміну від останнього, вчення Платона, вже в якості неоплатонізму, спрямовується проти католицької теології та суттєво впливає на утвердження філософського ідеалізму в його новій, звільненій від середньовічної схоластики формі, і відкрито виступає проти матеріалістичних тенденцій у філософії. Водночас, його етичні та естетичні погляди використовувалися для обґрунтування непорушної єдності духовного та тілесного і спрямовувалися проти офіційного релігійного вчення про умиртвіння плоті та одвічної гріховності людини.

Франческо Петрарка часто повторював, як він шанує Платона, а наступне покоління італійських гуманістів переклало праці великого грецького філософа на латину. Неоплатонізм в італійській філософії Відродження досягає кульмінації у творчості Лоренцо Валли, Джанноццо Манетті і Марчелло Палінджені Стеллато (р. н. не відомий–1543), а вплив ідей Платонівської академії у Флоренції відчутний аж до Джордано Бруно і Томмазо Кампанелли. Але власне неоплатонічний період, що визначив подальший розвиток філософської думки, вичерпався творчістю флорентійських неоплатоніків.

Філософія італійського Відродження переглядає також середньовічне ставлення до природи. Вона заперечує тлумачення останньої як започаткованого несамотійного. Але в той же час це не означає повернення до космоцентризму

античного мислення, природа трактується як пантеїзм – Бог зливається з природою і розчиняється у ній, внаслідок чого сама природа обожнюється, а Бог припиняє бути чимось позаприродним, трансцендентним. Пантеїзм, що був головним змістом натурфілософських систем, був вищою формою виправдання світу і призводив до вчення про живий космос, сповнений внутрішніх сил, який мав у собі достатні підстави для заснування свого буття, руху й розвитку. Натурфілософія, відстоюючи автономію природних законів, створила вчення про обожнений космос, обожнену матерію.

Справжній світоглядний переворот епохи італійського Ренесансу відбився у поглядах на світобудову Джордано Бруно. Геліоцентрична теорія, створена Миколою Коперніком (1473–1543), повністю заперечувала середньовічні теологічні уявлення про Всесвіт і місце людини у ньому. Вона відкривала принципово нові шляхи для розвитку природознавства, зокрема фізики та астрономії. Джордано Бруно, розвиваючи геліоцентричну теорію, висунув ідею безконечності Всесвіту та множинності в ньому світів, стояв на позиціях пантеїзму. Він уважав, що природа і є Бог в речах, а Всесвіт – єдиний, безконечний, не породжується і не знищується, не може зменшуватися або збільшуватися. Загалом, Всесвіт нерухомий, але в його просторі рухаються лише тіла, які є складовими Всесвіту.

Нове бачення світобудови вимагало пошуку та обґрунтування адекватного методу пізнання дійсності. Слід зауважити, що загалом концепціям мислителів Відродження була властива діалектична тенденція. Так, філософи італійського Відродження розвивали думку про єдність природи та взаємодію усіх її складових, визнавали вічність руху і зміну буття, висловлювали геніальні припущення про внутрішні суперечності та їхню боротьбу як головну рушійну силу руху.

Діалектичні тенденції у філософії властиві Бернардіно Телезіо (1509–1588) («Усе в світі відбувається через боротьбу протилежностей»), Франческо Патриці (1529–1597) («Людське щастя у знаннях»), Джордано Бруно («Єдність та боротьба протилежностей у максимумі та мінімумі»).

Гносеологія (теорія наукового пізнання) італійської філософії Відродження об'єктивно була спрямована проти схоластики та релігійного догматизму. Вона висувала на передній план досвід, почуттєве сприйняття як основний, перший крок у процесі пізнання. Емпіризм (чуттєвий досвід як єдине джерело пізнання) особливо проявився у вченнях Бернардіно Телезіо і Джордано Бруно. Чуттєвість, розум та інтуїція є фундаментом пізнання. Тобто, сенсуалізм (чуттєвість і відчуття – єдине джерело пізнання) і раціоналізм (розум – єдине джерело пізнання) у італійських філософів не були чітко диференційованими. Тоді на «допомогу» прийшла теорія «подвійної істини», або право людського розуму на самостійне дослідження, одним із авторів якої був Пьетро Помпонацці (1462–1525). За її допомогою було обґрунтоване право людського розуму на самостійне дослідження, незалежне від авторитету теології. Хоча цей авторитет і не заперечувався, але певним чином обмежувалася сфера релігійного впливу.

Мислителі Відродження піддають перегляду також середньовічні погляди на суспільство. Розвиток нових виробничих відносин в італійських республіках у XV–XVI ст., поява буржуазії, міщанства та зменшення духовного тиску з боку ортодоксального католицизму вимагали створення сильної національної держави, здатної подолати ретроградну систему феодалізму. Здійснюються перші спроби теоретичного обґрунтування ідеї громадянського суспільства, незалежного від феодального сепаратизму та релігійно-теологічних настанов.

У поглядах на державотворення політика, філософа, історика, військового теоретика з Флоренції Нікколо Макіавеллі (1469–1527) була обґрунтована необхідність сильної монархічної влади. Він уважав монархію ідеальним устроєм для державного суверенітету: в наявних умовах лише сильна влада світського володаря, яка не рахується з будь-якими моральними традиціями та церквою, здатна привести до національного об'єднання і створити нову державу.

Цей ідеал Макіавеллі всебічно розкрив у книзі «Державець», яку вважали «Біблією європейських монархів», і з якої почалася історія сучасної політичної науки. У майбутньому його теоретичні розробки набули розвитку як філософсько-політична система під назвою «макіавеллізм».

В епоху італійського Відродження з'являються і перші ідеї утопічного соціалізму. Найбільш яскраво вони висвітлені у трактаті Томмазо Кампанеллі «Місто Сонця». Його утопії властива переконаність, що приватна власність спричиняє всі суспільні негаразди та злиденність абсолютної більшості народу. Томмазо Кампанелла сформулював основні принципи майбутнього суспільства, що базуються на розумних «природних» засадах: планове суспільне господарство, обов'язкова для всіх праця, результати якої розподіляються за потребами; всі дорослі члени суспільства беруть участь у політичному управлінні, всі діти мають право на безоплатну освіту, яка має бути тісно пов'язана з трудовим вихованням та ін. Проте в утопіях зберігається багато пережитків феодально-церковної ідеології: проповідується надмірно сувора мораль, що нагадує чернечу, релігійний культ, збереження рабства як тимчасового стану, ідеалізація середньовічного ремесла тощо.

Гуманісти Італії відродили філософію в її новому, відмінному від схоластики, розумінні. Вони зробили її надбанням не тільки богословів, мислителів, педагогів і вагантів, а й широкого загалу освічених людей з різних суспільних верств.

Поява нових творів з філософським змістом означала, що філософія із предмета спеціального університетського вивчення перетворилася на вільні роздуми про проблеми буття. Полеміка навколо мови означала дещо більше, ніж боротьбу за відновлення чистоти класичної латини: відбувалася зміна мови культури. Відмова гуманістів від мови схоластики свідчила про принципово новий підхід до змісту й методу філософствування. Гуманісти надавали філософії мови загальної літературної культури, а саму філософію уводили до загального потоку латинської словесності. Відновлювався зв'язок філософії з поезією, історіографією, ораторським мистецтвом.

## **Тема 2. Періоди розвитку італійського Ренесансу та їхні особливості**

- 2.1. Проторенесанс (Дученто) – друга половина XIII–початок XIV ст.
- 2.2. Ранній Ренесанс (Триченто) – XIV ст.
- 2.3. Високий Ренесанс (Катроченто) – XV ст .
- 2.4. Пізній Ренесанс (Чінквеченто) – XVI ст.

### **2.1. Проторенесанс (Дученто) – друга половина XIII – початок XIV ст.**

На тлі розвинених візантійських і готичних традицій в італійській культурі другої половини XIII–початку XIV ст. з'являються риси нового мистецтва – майбутнього мистецтва Відродження. Тому цей період його історії і назвали Проторенесансом. Аналогічного перехідного періоду не було в жодній із європейських країн. Власне, в Італії культура Проторенесансу існувала тільки в Тоскані та Римі, а її початок безпосередньо пов'язаний з творчістю останнього поета середньовіччя і першого поета Відродження Данте Алігьєрі (1265–1321).

Сонети, канцони (послання у віршах), балади були написані поетом у 90-х роках XIII ст. вже не латиною, а літературною італійською мовою, що було свідченням її життєдіяльності. Величним шедевром Данте, що зробив його ім'я безсмертним, стала «Божественна комедія». Поет назвав свій твір «Комедією», згідно з нормами середньовічної поезики: до цього жанру зараховувались твори із сумним початком і щасливим кінцем. Боккачо, захопившись поемою, назвав її «божественною», після чого цей епітет уже додавався до твору постійно. Вперше під назвою «Божественна комедія» вона побачила світ у 1555 р. у Венеції і не тільки відобразила особливості душі та серця поета, а й колізії приватного і громадського життя та політичної боротьби в Італії на зламі епох від Середніх Віків до Нового часу, від культури Середньовіччя до Ренесансу. Сюжет і структура твору занадто складні: це алегорично-повчальна і релігійно-фантастична середньовічна традиція, пов'язана з розповідями про ходіння у потойбічний світ та посмертне існування людської душі. Літературними джерелами поеми були середньовічні й античні твори. На високий задум поета особливий вплив мала «Енеїда» Вергілія, який був для Данте своєрідним проводирем у потойбічному світі. У величних за змістом частинах – «Пекло», «Чистилище», «Рай» розкривається дійсність тогочасної Італії: від флорентійських кривавих усобиць і безсердечних державців до утопічного царства добра, справедливості і гармонії. Невмируща цінність «Божественної комедії» полягає у неповторному художньому вираженні складної і суперечливої перехідної доби.

У Проторенесансі поряд з Данте Алігьєрі називають його друга флорентійського архітектора, скульптора і художника Джотто ді Бондоне (1266/7–1337). З його робіт найкращими є фрески на євангельські сюжети у капелі дель Арена у Падуї і розписи на теми з життя засновника ордену францисканців Франциска Ассизького (1181–1226) у церкві Санта Кроче у Флоренції. За проектом Джотто споруджена дзвіниця (кампаніла) ушанованого кафедрального собору Санта-Марія-дель Фйоре у Флоренції. Новаторство Данте, Джотто та їхніх сучасників мало величезний вплив на культуру Відродження.

## 2.2. Ранній Ренесанс (Триченто)–XIV ст.

До періоду Раннього Ренесансу в Італії відноситься літературна творчість флорентійців Франческо Петрарки і Джованні Бокаччо (1313–1375). Разом із Данте вони по-справжньому вважаються засновниками італійської літературної мови.

Як було зазначено раніше, Франческо Петрарка залишився в історії Відродження як перший гуманіст і філософ, об'єктом творчості якого була людина, а не Бог. Всесвітнє літературне визнання отримали його сонети на життя і смерть мадонни Лаури, які увійшли до збірника «Книга пісень».

Учнем і послідовником Петрарки був Бокаччо – автор популярного серед сучасних і наступних шанувальників його літературного таланту збірника новел «Декамерон». Це був по-справжньому гуманістичний твір: реалістичний, споглядальний, глибоко психологічний, повчальний, сповнений гумору і оптимізму. Творчість Петрарки й Бокаччо набула широкого визнання не тільки в Італії; переклади їхніх здобутків з'являлися у всіх країнах Західної Європи.

Визначним центром художнього життя раннього Відродження в Італії також була Флоренція (особливо під час правління можновладців Медичі). В епоху пізнього Ренесансу в художньому житті на перший план поступово виходить Рим. При цьому мистецтво підтримували Папи, зокрема Юлій II (1443–1513) і Лев X (1475–1521). Упродовж XIV–XV ст. Флоренція була столицею італійської культури, її називали «Афінами Відродження». У місті поступово формується своєрідна мистецька школа з притаманними саме їй специфічними рисами. Ця школа підготувала три покоління митців-живописців і започаткувала перехід від квадроченто (XV ст.) до чінквеченто (XVI ст.).

Своєрідними рисами флорентійської мистецької школи були:

– відчутний реалізм, особливо в образотворчому мистецтві, причому флорентійські митці досягали реалістичності здебільшого шляхом послідовного розвитку стилізації;

– досягнення пластичних ефектів, притаманних скульптурним зображенням у живописі. Зазвичай, подібні пластичні ефекти митці реалізували шляхом видалення, усунення тла через уведення лінійної

перспективи. До цього наявність лінійної перспективи ще не означала приналежності того чи іншого твору до світського мистецтва. Натомість у подальшому викладі ми простежимо застосування цього мистецького прийому саме в художніх творах з релігійною тематикою;

– показовою для флорентійців була і рельєфність форм у творах, що досягалася переважно через контрасти світлотіней та подекуди спостерігалася у них тенденція до спрощеності форм.

До флорентійської художньої школи належали такі видатні митці, як Беато Анжеліко (1400–1455) – живописець, Донателло (1386–1466) – скульптор, Донато Браманте (1444–1514) – архітектор і живописець, Лоренцо Гіберті (1381–1455) – скульптор, ювелір, історик мистецтва, Мазаччо (1401–1428) – живописець, Сандро Ботічеллі (1445–1510) – живописець, Філіппо Брунеллескі (1377–1446) – архітектор, Філіппо Ліппі (1457–1504) – художник-портретист та інші.

Флорентійській школі саме у період триченто (XIV ст.) протистояла так звана сієнська школа, яка фундувалася на візантійській традиції. Якщо флорентійці – майстри фрески, то сієнці – фахівці з картин для вітарів. У Сієні особливо поширеним був культ Богоматері, і в зображенні мадонни сієнські живописці були неперевершеними майстрами. Візантійська традиція особливо відбилася у техніці живопису, при якій застосовується зелений підмальовок у зображенні людського тіла та малюнок, оздоблений золотими лініями. Елементи готики також характерні для сієнської школи; разом з візантійською традицією вони роблять живопис більш складним, ніж флорентійський.

Фрески Мазаччо знаменують подальший розвиток живопису нового типу. Він застосував відкриті в XV ст. закони перспективи, що дозволило створювати зображувані фігури об'ємними.

Майстром у іншій техніці є Сандро Ботічеллі. Зображення на його картинах виконані у площині без відчутного об'єму, вони – мовби безтілесні. Найбільшої популярності набула його картина «Народження Венери».

Видатним скульптором цього періоду був Донателло. Він ґрунтовно вивчав класичну античну скульптуру, намагаючись зрозуміти принципи і технологію, за якими працювали видатні майстри греко-римського мистецтва. Донателло створив новий тип скульптури: постаті округлої форми, композиції, живописний рельєф. Йому належать скульптури портретного типу, такі, як відома статуя Давида та перший кінний монумент епохи Ренесансу – пам'ятник кондотьєру (воєначальнику) Гаттемелаті у Падуї.

Видатний архітектор Філіппо Брунеллескі, поєднуючи елементи давньоримської архітектури з романською та готичною традицією, створив свій особистий архітектурний стиль і сприяв розробці теорії лінійної перспективи. За допомогою складних розрахунків він блискуче виконав важке завдання – звів купол на знаменитому соборі Санта-Марія-дель Фйоре у Флоренції, там же збудував капелу Пацці при церкві Санта-Кроче та інші об'єкти церковного і цивільного призначення.

## 2.3. Високий Ренесанс (Кватроченто) – XV ст.

«Золотим віком» називають період Високого Ренесансу в Італії. Його мистецтво звільняється від зайвих подробиць і дрібних деталей на користь узагальненого образу, творцями якого могли стати тільки геніальні художники, скульптори й архітектори. Серед них, насамперед, слід назвати трьох геніїв європейської культури Нового часу – Леонардо да Вінчі (1452–1519), Рафаеля Санті (1483–1520) і Мікеланджело Буонароті (1475–1564).

Леонардо да Вінчі жив і працював у багатьох містах Італії: Флоренції, Мілані, Мантуї, Венеції, а помер у Франції. Важко перелічити галузі культури, науки, мистецтва, до яких би він не доклав свого таланту неперевершеної майстерності: художник, теоретик мистецтва, скульптор, архітектор, математик, фізик, механік, астроном, фізіолог, ботанік, анатом. У мистецькому доробку геніального художника є такі шедеври, як фреска «Таємна вечеря» на стіні трапезної монастиря Санта-Марія делла Грація у Мілані та найбільш відомий портрет європейського Відродження – образ неаполітанки Мони Лізи, дружини купця дель Джокондо із Флоренції.

Серед мистецьких новацій Леонардо да Вінчі необхідно назвати особливу манеру письма, яка отримала назву сфумато (серпанкова світлотінь). Вона разом з лінійною перспективою передавала на полотні глибину простору. В творчості майстра відбився універсалізм найкращих представників італійського Ренесансу, коли зникали грані між мистецтвом, наукою, художньою і технічною фантазією. За підрахунками дослідників рукописна спадщина Леонардо да Вінчі складає близько семи тисяч аркушів!

Усього 37 років прожив Рафаель Санті, молодший сучасник Леонардо. Послідовники і шанувальники вважають його щасливим художником, мистецтво якого було піднесеним, ясним, класичним і зрозумілим. «Це «еллінізоване християнство», вирощене на ґрунті ренесансного неоплатонізму, яке увібрало в себе весь досвід попереднього розвитку мистецтва італійського Відродження, що відійшло від традицій Середньовіччя. У картинах і фресках Рафаеля перед нами постає ідеально-піднесене зображення церковної легенди, античного міфу і людської історії» [24, с. 173].

У розмаїтті його «Мадонн» («Мадонна Конестабіле», «Мадонна Альте», «Мадонна у кріслі», «Мадонна на лузі», «Мадонна зі щигликом» і, нарешті, «Сикстинська мадонна») знайшли своє відображення не тільки світлий образ Богоматері, а й вічна радість і краса материнства. Рафаель також всесвітньовідомий своїми фресками в урочистій залі Ватиканського палацу та цілої низки архітектурних проектів палаців і церков у резиденції Папи Лева X.

Геніальним представником італійського мистецтва Високого Ренесансу був Мікеланджело Буонароті – скульптор, живописець, архітектор і поет. За універсальністю обдарування його можна порівняти лише з Леонардо да Вінчі. У творчості Мікеланджело антропоцентризм Відродження досягає свого апофеозу, а гуманістичний ідеал набуває найвищого звучання.

У 1504 р. для рідної Флоренції він створив неперевершену статую Давида, в якій на прикладі легендарного юнака, переможця велетня-загарбника Голіафа, уособлював свободу флорентійської республіки.

Через чотири роки митець отримує запрошення Папи Юлія II розписати стелю Сикстинської капели Ватиканського палацу в Римі. Без помічників, на рихтуваннях заввишки 18 м протягом чотирьох років (1508–1512) Мікеланджело виконав увесь колосальний розпис площею 600 кв. м згідно з біблійною тематикою про створення світу, людське гріхопадіння, спокуту. Це творіння вважається найвищим досягненням європейського Відродження в монументальному образотворчому мистецтві. У 1536–1541 рр. на замовлення Папи Павла III (1534–1521) на західній стіні Сикстинської капели він створив грандіозну фреску «Страшний суд». Сучасники порівнювали її сюжет із «Божественною комедією» Данте.

Серед відомих монументальних робіт Мікеланджело – надгробки герцогів Лоренцо і Джуліано Медичі та алегоричне зображення «Ранку», «Дня», «Вечора», «Ночі» в їхній гробниці у Флоренції, «Пьета» (оплакування Христа Богородицею) для собору святого Петра і скульптура пророка Мойсея в усипальниці Папи Юлія II у Римі.

У 1523 р. Мікеланджело отримав від Папи Климента VII (1478–1534) із роду Медичі замовлення на облаштування бібліотеки у Флоренції на другому поверсі однієї із будівель внутрішнього двору церкви Сан Лоренцо. Це мала бути перша публічна бібліотека у Західній Європі. Навесні 1524 р. він розробив проект читальної зали та вестибюля. У 1559 р. Мікеланджело вже з Риму до Флоренції (з 1-го січня 1547 р. він виконував обов'язки головного архітектора собору святого Петра) надіслав глиняну модель центральних сходів для архітектора Бартоломео Амманаті, який завершив будівництво у 1571 р. На честь Лоренцо Медичі бібліотека отримала назву Лауренціана.

Поезія Мікеланджело вважається однією із найбільш яскравих зразків епохи Відродження. Збереглося майже 300 його віршів: сонетів і мадригалів (короткий вірш про кохання), переважні теми яких – оспівування людини, гіркота розчарування та самотність митця. За життя зібрання його поезій не друкувалися, а першу збірку було опубліковано лише у 1623 р. під назвою «Вірші Мікеланджело Буонароті, зібрані його племінником Мікеланджело Буонароті (молодшим)». Українською мовою твори митця перекладали Павло Грабовський, Микола Бажан, Іван Драч, Дмитро Павличко та інші.

Подасмо уривок з сонета «До Джованні-пістойця» у перекладі сучасного українського поета і перекладача Мойсея Фішбейна:

*Думки із мозку пнуться так не в лад,  
Як з гнутої рушниці духової  
Вистрілюються скривлено набой.  
Дарма з моєї праці отакої  
Милуєшся, Джованні, – як не є,  
Живопис – то мистецтво не моє.*

У Високому Ренесансі розквітає мистецтво Венеції, яка зберегла в XV–на початку XVI ст. республіканський устрій. Перші зразки художніх творів майстрів венеціанської школи на початку XV ст. ще тяжіли до візантійських зразків іконопису і мозаїк. Але елементи готики в поєднанні з візантійськими впливами надавали творам майстрів своєрідний місцевий колорит; авторами таких шедеврів були Паоло Венеціано (до 1333–після 1358) – «Мадонна з немовлям», «Успіння Богородиці», Альвізе Віваріні (бл. 1446–1502) – «Святий Христофор», «Розп'яття», «Святий Августин», Якопо Белліні (1400–1470) – «Триптих Різдва Христового», «Триптих святого Лаврентія», «Богородиця з немовлям».

Накопичення досвіду і вдосконалення майстерності позитивно вплинуло на майстрів Венеції вже в середині XV ст. Цьому сприяли як запозичення техніки олійного живопису, більш стійкого до вологого клімату Венеції, ніж фрески, так і впливи художників з інших мистецьких центрів Італії. Наприклад, у 1475–1476 рр. у Венеції працював відомий художник з Неаполя Антонелло да Мессіна (1430–1479).

Венеціанські майстри досягли значних успіхів у портретному живописі, про що свідчать запрошення їх до інших міст Італії, а також до Іспанії, Нідерландів і Франції. Але тривалий час був витрачений на подолання застиглості, нерухомості релігійних і побутових образів, що стало характерною ознакою творчості багатьох майстрів із Венеції. Показовою стала досить довга еволюція творчості Джованні Белліні (1430–1516) – «Мадонна з грецьким написом», «Мадонна з немовлям», «Бенкет богів» – від застиглих образів раннього періоду до перших зразків Високого Відродження, що прийшло до Венеції дещо пізніше, ніж до Флоренції та Риму. Кращі здобутки венеціанської школи живопису були підхоплені вже учнями Джованні Белліні – Джорджоне (1476–1510) – «Юдіф», «Венера заснула», «Сільський концерт» та геніальним Тиціаном Вечелліо (1487–1576) – «Любов земна і небесна», «Венера», «Даная», «Святий Себастьян».

Подолання застиглості венеціанського живопису йшло декількома шляхами – як через поетизацію образів у Джорджоне, так і через звернення до природи з майстерним її відтворенням у Тиціана.

До Високого Ренесансу відноситься творчість видатного італійського поета Лудовіко Аріосто (1474–1533), який продовжував літературні та гуманістичні традиції Данте, Петрарки і Бокаччо. В його творчому доробку, писаному латиною, сім сатир, комедій: «Скриня», «Підмінені», «Чорнокнижник», «Студенти», сонети і канцони. Широкому загалу найбільше відома його поема «Несамовитий Роланд», у якій автор на історичному матеріалі оспівує героїзм і самопожертву в ім'я батьківщини і добробуту людей.

## 2.4. Пізній Ренесанс (Чінквеченто) – XVI ст.

В епоху Пізнього Відродження світська гуманістична культура існувала і взаємодіяла з народною, аристократичною та християнською (католицькою) культурами Італії в стилістичному поєднанні з маньєризмом. Певна трансформація відбулася і з гуманістичними ідеалами. Вчення про людину, її місце в природі і суспільстві отримало розвиток тепер не стільки у сфері традиційних гуманістичних дисциплін – політики, філософії, історії, риторики, етики, поезії, словесності, скільки в натурфілософії, природознавстві, фізиці, математиці, астрономії, географії, медицині, логіці, літературі та мистецтві.

У XVI ст. вже немає жодної сфери культури Італії, яка б не зазнала впливу Ренесансу. Його гуманістичний світогляд і художні ідеали широко вплинули на життя італійського суспільства, що призвело до всебічного розкриття людського генія в галузі мистецтва і літератури. У період Пізнього Ренесансу багато поетів, живописців, скульпторів і архітекторів успадкували прийоми і манери великих попередників, але відмовилися від ідей традиційного гуманізму. Наслідком цього стало домінування маньєризму.

Вперше цей термін з'явився у європейському мистецтвознавстві в 20-х рр. ХХ ст. На думку фахівців, мистецтво маньєризму відходить від ренесансних ідеалів гармонійного сприйняття людини, що виявляється у переважанні влади надприродних сил. Світ постає нестійким, хистким, у стані розпаду. Образи відображають тривогу, неспокій, напруженість; митець віддаляється від природи, прагне її перевершити, намагаючись у своїй творчості досягти суб'єктивної «внутрішньої ідеї», основою якої є не реальний світ, а творча уява; засобом творення слугує «прекрасна манера» як сума певних прийомів. Серед них – довільна видовженість фігур, складний змієподібний ритм, нереальність фантастичного простору і світла, часом холодні пронизливі фарби.

Перший етап італійського маньєризму припадає на 20–40-і рр. XVI ст. Він яскраво втілений у живописі Якопо Понтормо (1494–1556) – «Зняття з хреста» та Франческо Маццолі (1503–1540) – «Автопортрет у випуклому дзеркалі», «Мадонна з довгою шиєю».

Другий етап – 40–90-і рр. XVI ст. представлений живописом, скульптурою й архітектурою майстрів, які працюють у герцогствах Парма, Мантуя, Феррара, Модена, а пізніше – у Флоренції та Римі. У їхніх творах панує холодність і декоративність. Яскравим представником цього етапу маньєризму був флорентієць Аньоло Бронзіно (1503–1572) – «Портрет Елеонори Толедської».

Великими італійськими митцями-маньєристами були також Бенвенуто Челліні (1500–1571), Бартоломео Амманаті (1511–1592), Пелегріно Тібальді (1527–1596), вищезгаданий живописець, архітектор і історик мистецтва Джорджо Вазарі. Для їхньої творчості є характерними екзальтація і піднесеність, довершеність і витончена майстерність. Художня мова цих митців загострено-суб'єктивна, умовна і манірна.

Ця епоха має тяглість на тлі майже усього XVI ст. Проте вона не була єдиною; паралельно розвивалася реалістична творчість, особливо у середовищі майстрів венеціанської школи. У рідній високої гуманістичної ренесансної традиції у нових історичних умовах тут розвивалася творчість великих майстрів Пізнього Відродження – Андреа Палладіо (1508–1580), Паоло Веронезе (1528–1588), Якопо Тінторетто (1518–1594).

Андреа Палладіо – архітектор, теоретик архітектури. З метою вивчення античних пам'яток він неодноразово відвідував Рим, а також Верону, Спліт у Хорватії, Нім у Франції. Палладіо заснував принципи зодчества, які були розвинені в архітектурі європейського класицизму XVII–XVIII ст. Свої ідеї Палладіо виклав у трактаті «Чотири книги про архітектуру». Видатними спорудами архітектора були Палаццо Вальмарана і Театро Олімпіко у Вінченці, церква Сан-Джорджо Маджоре у Венеції.

Яскравий характер венеціанського Пізнього Відродження відбився у творчості живописця Паоло Веронезе. Він взяв участь в оздобленні Палацу дожів у Венеції, фресками на біблійні теми розписав стелю церкви Сан-Себастьяно у Венеції. У роки творчого розквіту Веронезе прикрасив розписами віллу Барбаро-Вольпе в Мазері, збудовану Андреа Палладіо. Чільне місце в станковому живописі Паоло Веронезе посідають його відомі монументальні полотна на євангелічні мотиви, відомі під загальною назвою «Бенкети Веронезе».

Сучасник Паоло Веронезе, видатний художник Відродження Якопо Тінторетто у 1539 р. створив у Венеції свою майстерню. Визнання йому принесли картини «Чудо Святого Марка» та «Уведення до храму» для церкви Санта-Марія дель Орто у Венеції. Слід взяти до уваги, що вологий клімат міста не сприяв розвитку фрескового живопису – на стінах розміщували грандіозні панно, виконані олійними фарбами. Ця техніка живопису і слугувала підґрунтям творчості Тінторетто. У Венеції, для верхнього та нижнього залів Скуола ді Сан-Рокко школи Святого Роха митець створив монументальну композицію «Розп'яття», а для Палацу дожів він створив полотно «Вакх і Аріадна».

Яскравим представником італійського Пізнього Відродження був Мікеланджело да Караваджо (1573–1610) – засновник європейського реалістичного живопису. Він працював у Римі (художнику довелося його залишити після звинувачення у вбивстві людини), потім у Неаполі і на Мальті. Караваджо створив могутній стиль, використовуючи контрасти світла й тіні і точне сфокусування на предметах. Першим із живописців він протиставив маньєризму реалістичні сюжети народного побуту. В якості моделей для своїх полотен він часто використовував простих городян з вулиць і ринків. Прикладами можуть слугувати його шедеври «Євангеліст Матвій», «Вакх з келихом вина», «Усікновення голови Іоанна Хрестителя» та інші.

Молодший сучасник Караваджо Доменіко Фетті (1588–1623), який працював у Мантуї і Венеції, знаходився під великим впливом митця. Він також трактував традиційні релігійні теми як світські, жанрові, зображаючи в

своїх творах людей з народу. У Караваджо знайшлося багато послідовників, їх називали караваджистами. Власне, у самій Італії, Нідерландах, Іспанії та інших країнах Західної Європи караваджизм став передовою, реалістичною течією у мистецтві XVII ст.

Великим митцем Італії XVI ст. називають Бенвенуто Челліні – скульптора, медальєра, ювеліра, живописця, музиканта, письменника. У його творчості яскраво проявилися реалістичні традиції Пізнього Відродження. Прикладом слугує скульптурна композиція «Персей, який тримає голову Медузи», портрет Козімо Медичі, рельєфи, чисельні вироби ювелірного та прикладного мистецтва, виконані автором з великою фантазією і витонченою технікою.

Книга «Життя Бенвенуто, сина маестро Джованні Челліні, флорентійця», написана ним у Флоренції, є однією із визначних пам'яток автобіографічної літератури XVI ст. Бенвенуто Челліні почав писати автобіографію у 1558 р. і завершує її у 1562 р. У XVI ст. рукопис зник. Але 1805 р. його було знайдено в одній із книгарень Флоренції та передано до бібліотеки Лауренціана, де він знаходиться і сьогодні. Перше друковане видання «Життя...» побачило світ у Неаполі 1728 року. На його сторінках живою розмовною мовою майстер досить відверто розповідає про свої пригоди, думки, почуття та секрети творчості, що не було характерним для автобіографічних творів того часу.

За три століття свого існування (XIV–XVI ст.) епоха Відродження в Італії принципово змінила становище культури і науки у суспільстві. Дедалі зростаюча роль надбудови, передусім її світських форм, сприяла його єдності. Гуманізм став справжнім рушієм процесу творення певного суспільного ідеалу, який у свою чергу суттєво впливав на всю політичну, економічну і духовну систему державного будівництва.

Проте таке суспільство було нестійким. Занепад республіканського руху у Північній і Середній Італії, реставрація великих феодальних землеволодінь, Реформація і Контрреформація, захоплення Риму німецькими ландскнехтами (найманцями) у 1527 р., реорганізація у 1542 р. інквізиції і створення її трибуналу як репресивного органу католицької церкви, видання Папою Павлом IV у 1559 р. «Списку заборонених книг» («Index librorum prohibitorum») і, наостанок, підкорення країни Іспанією 1559 року пришвидшили кінець італійського Ренесансу.

## Питання для самоконтролю:

1. Визначте місце культури Ренесансу в історії Італії.
2. З'ясуйте періодизацію італійського Ренесансу.
3. Проаналізуйте вплив гуманізму на створення нового ідеалу людини в італійському суспільстві XIV–XVI ст.
4. Охарактеризуйте філософію Італії епохи Ренесансу.
5. Назвіть імена літераторів, у творчості яких відбилася епоха італійського Проторенесансу.
6. Назвіть імена художників, у творчості яких відбилася епоха італійського Проторенесансу.
7. Дайте загальну характеристику італійського Раннього Ренесансу.
8. Визначте напрямки розвитку живопису і монументального мистецтва в епоху італійського Високого Ренесансу.
9. Опишіть характерні риси маньєризму в італійському мистецтві Пізнього Ренесансу.
10. Охарактеризуйте вплив італійського Ренесансу на розвиток європейської культури.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Роль гуманізму у формуванні та розвитку філософської думки в Італії епохи Ренесансу.
2. Творча спадщина поета, гуманіста і філософа Франческо Петрарки.
3. Античні традиції в італійському живописі Раннього Ренесансу.
4. Особливості італійської архітектури Високого Ренесансу.
5. Розвиток науки в Італії в XV–XVI ст.
6. Християнські традиції в італійській культурі Ренесансу.
7. Феномен маньєризму в італійському мистецтві XIV ст.
8. Творчий портрет Леонардо да Вінчі.
9. Творчий портрет Рафаеля Санті.
10. Творчий портрет Мікеланджело Буонароті.

## Список літератури

1. Алпатов А.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения / А.В. Алпатов – М.: Искусство, 1976. – 287 с.: ил.
2. Арган Дж. К. История итальянского искусства. / Пер. с ит. / К. Дж. Арган. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. – 533 с.
3. Гарэн Эудженио. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы. Пер. с итал. / Эудженио Гарэн. – М.: Прогресс, 1986. – 394 с.
4. Головащенко С.І. Історія християнства: Курс лекцій: Навч. посібник. / С.І. Головащенко. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
5. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – Вып. 1: От древнейших времен по XVI век. Очерк / Н.А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1987. – 224 с.

6. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014, – 237 с.
7. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017, – 232 с.
8. История Италии. В 3-х томах. Том 1 (V-XVIII века) / Под ред. С.Д. Сказкина, К.Ф. Мизиано, С.И. Дорофеева. – М.: Наука, 1970. – 584 с.
9. История мировой культуры: Наследие Запада: Античность. Средневековье. Возрождение: Курс лекций / Под. ред. С.Д. Серебряного. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 429 с.
10. История средних веков: В двух томах. / Под ред. академика С.Д. Сказкина. – Т. 2. – М.: Высшая школа, 1966. – 388 с.
11. Історія світової культури: Навч. посібник. / керівник авт. кол. Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
12. Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: Курс лекцій / М.В. Кордон. – К.: ЦУЛ, 2003. – 508 с.
13. Культура епохи Возрождения / Ред. коллегия: Л.М. Брагина, А.Х. Горфункель, А.Н. Немилев и др. – Л.: Издательство «Наука», 1986. – 256 с.
14. Культурологія. Навчальний посібник / За ред. Т.Б. Гриценко. – К.: Центр учбової літератури, 2011. – 392 с. [Електронний ресурс] / Т.Б. Гриценко. – Режим доступу: studentbooks.com.ua.
15. Ліндсей Дж. Коротка історія культури. В 2-х томах. Т. 2: Від доісторичних часів до доби Відродження. / Дж. Ліндсей. – К.: Мистецтво, 1995. – 256 с.
16. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии. /Л.Д. Любимов. – М.: АСТ, Астрель, 2005. – 240 с.
17. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. / Сост. текст. и общ. вступ. В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1966. 576 с.
18. Муратов П.П. Образы Италии: В 3-х т. Т.1. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. / П.П. Муратов. – М.: Азбука, 2009. – 384 с.; Т.2. Рим. Лациум. Неаполь и Сицилия. – М.: Азбука, 2009. – 352 с.; Т.3. От Тибра к Арно. Север. Венецианский эпилог. – М.: Азбука, 2009. – 448 с.
19. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.: іл.
20. Рутенбург В.И. Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В.И. Рутенбурга. – М.: Наука, 1978. – С. 16.
21. Рутенбург В.И. Италия и Европа накануне нового времени / В.И. Рутенбург. – Л.: Наука, 1974. – 324 с.
22. Рутенбург В.И. Эпоха Возрождения, свободомыслие и религия / В.И. Рутенбург // Вопросы религии и религиоведения. Научное издание. Выпуск 1. Часть 3. – М.: ООО ИД «Медиа Пром», Изд-во РАГС, 2009. – С. 117-132.
23. Українська та зарубіжна культура: теорія та історія в структурно-логічних схемах і ілюстраціях: Навчальний посібник. / І.В. Гавриш, В.Т. Жежерун, Н.М. Качор та ін. – Харків: ООО «Апекс +», 2005. – 235 с.
24. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / М.М. Закович, І.А. Зазюн, О.М. Семашко та ін. – 2-ге вид., випр. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2001. – 500 с.
25. Хлодовский Р.И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы / Р.И. Хлодовский // Типология и периодизация культуры Возрождения / Под. ред. В.И. Рутенбурга. – М.: Наука, 1978. – С. 125.

## РОЗДІЛ IV

### ІТАЛІЙСЬКА КУЛЬТУРА НОВОГО ЧАСУ (XVII–XVIII ст.)

#### Тема 1. Культура італійського Бароко (XVII–перша половина XVIII ст.)

- 1.1. Витоки та фундаментальні засади Бароко.
- 1.2. Італійське Бароко: архітектура, живопис, скульптура, музика.

##### 1.1. Витоки та фундаментальні засади Бароко

У XVII ст. в країнах Західної Європи відбувався процес бурхливого формування індустріального виробництва, яке сприяло утвердженню високих темпів економічного розвитку. Реформація і Контрреформація, буржуазні революції в Нідерландах (1566–1579) і Англії (1640–1649), Тридцятилітня, перша загальноєвропейська війна (1618–1648), Національно-визвольна війна українського народу проти Речі Посполитої (1648–1658) суттєво змінили європейський територіальний, політичний та ідеологічний ландшафт.

Нові географічні і наукові відкриття – винахід системи світобудови (Микола Коперник, 1473–1543), основних законів механіки (Ісаак Ньютон, 1643–1727), закону падіння тіл (Галілео Галілей, 1564–1642), механіки рідин і газів (Блез Паскаль, 1623–1662), закону руху планет (Йоганн Кеплер, 1571–1630), системи кровообігу у тварин і у людини (Уільям Гарвей, 1578–1657), барометра і метеорології (Еванджеліст Торічеллі, 1608–1647) стали утвердженням динамічної моделі світу, побудованої на зіткненні протилежностей.

Наукові досягнення сприяли розвитку нової філософської думки – англійці: Френсіс Бекон (1561–1626) проголосив емпіризм (досвід) єдиним джерелом знань, Томас Гоббс (1588–1679) створив атомістичну (атоми, що постійно рухаються) картину світу, а Джон Локк (1632–1704) відстоював ідею практичного успіху і життєвої користі; француз Рене Декарт (1596–1650) уважав розум головним знаряддям пізнання; голландець Бенедикт Спіноза (1632–1677) утверджував ідею розумної побудови держави [22, с. 82–84].

Виникнення Бароко слід пов'язувати з періодом реалізації рішень Тридентського собору (проходив у 1545–1563 у м. Тридент на кордоні між Італією і Німеччиною), на якому католицька церква всіляко намагалася захистити свої догматику та устрій перед наростаючою Реформацією. Це фактично означало початок Контрреформації та поділ Європи на світ католицький і світ протестантський. Не випадково мистецтво Бароко іменують ще «мистецтвом Контрреформації» або «стилем єзуїтів». У постанові Тридентського собору йшлося: «Єпископам слід врахувати, що зображення таїнств, що ведуть до порятунку, засобами живопису і інших мистецтв сприяє зміцненню символу віри» [16].

Місце розвитку Бароко – перш за все ті країни, де не лише домінувала католицька церква, але й розвився абсолютизм, підтриманий феодальною системою суспільних відносин. Це Італія, Іспанія, Португалія, Фландрія під владою Іспанії, Річ Посполита (зокрема в українських землях на Галичині, Подолі і Волині), Австрія. Пізніше Бароко розповсюджується у протестанських країнах: Англії, Голландії, Німеччині, Швеції, а також у колоніях Нового світу. Наприкінці XVII–XVIII ст. Бароко знайшло своєрідний, орієнтований на традиції православ'я, розвиток у Росії (зокрема в українських землях на території Гетьманщини і Малоросії).

Конкретно термін «Бароко» (португ. «barocco» – незвичний, химерний) застосовували моряки, купці і ювеліри у Західній Європі в XV–XVI ст. для визначення певного типу перлин, що мали неправильну форму. А в кінці XIX–на початку XX ст. він був використаний швейцарськими вченими – істориком і філософом культури Якобом Буркхардтом (1818–1897), мистецтвознавцем і культурологом Генріхом Вельфліном (1864–1945) для характеристики особливостей різних сфер духовного й культурного життя у країнах Західної Європи Нового часу: філософії, теології, архітектури, живопису, музики, театру, літератури, декоративного мистецтва, історіографії, церковної проповіді тощо. У мистецтві Бароко знайшли своє відображення уявлення про безмежність, різноманітність і вічну мінливість світу, увага до середовища, оточення людини, природної стихії. Воно тяжіло до урочистого, патетичного «великого стилю», приголомшливих ефектів і відзначалося пишністю, декоративним розмахом, бурхливою динамікою.

Художня культура Бароко допускала в естетику символізм і містицизм, фантастичне і гротескне, потворне поряд із прекрасним. Новий стиль був пошуком цілісного та гармонійного світосприйняття, коли митець прагнув впливати на почуття, уяву глядача, а не тільки за допомогою ліній і фарб передавати візуальний образ.

Теоретики барокового мистецтва, а саме – італійський письменник, філософ, історик і драматург Емануеле Тезауро (1592–1675), робили акцент не на ясності та розумності, а на здатності мистецтва вражати, з'єднувати завдяки дотепності непоєднане. У пошуках нової зображальності поезія наповнюється неологізмами, архітектурний простір зіткається з

мальовничим, скульптура наближається до живопису, а поезія – до музики, породжуючи такий жанр, як опера [18].

Найбільш тісно з архітектурою була пов'язана скульптура. Вона прикрашає фасади й інтер'єри церков, вілл, міських палаццо, сади і парки, вівтарі, надгробки, фонтани. У Бароко іноді неможливо роз'єднати роботу архітектора і скульптора.

В образотворчому мистецтві Бароко переважають декоративні композиції релігійного, міфологічного чи алегоричного характеру та урочисті портрети. Ідеалізація образів поєднується в них з бурхливою динамікою, несподіваними композиційними і оптичними ефектами, реальність – з фантазією.

У живописі великого значення набувають емоційна, ритмічна і колористична єдність цілого, часто невимушена свобода мазка, в скульптурі – мальовнича плинність форми, відчуття мінливості становлення образу, багатство аспектів і вражень. Караваджизм стає могутньою реалістичною течією у мистецтві всієї Західної Європи.

Важливим художнім засобом у літературі епохи Бароко була метафора як підґрунтя для зображення усіх явищ світу і яка сприяла його пізнанню. У тексті барокового твору відбувається поступовий перехід від прикрас і деталей до емблем, від емблем – до алегорій, від алегорій – до символу. Цей процес поєднується з баченням світу як метаморфози: поет повинен проникнути в таємниці безперервних змін життя.

Герой барокових творів – здебільшого яскрава особистість із розвиненим вольовим і раціональним началом, художньо обдарований і дуже часто шляхетний у своїх вчинках. Стиль бароко увібрав у себе філософські й морально-етичні уявлення про навколишній світ і місце людської особистості в ньому.

Відроджені на початку XVII ст. форми античної літератури – епічна поема, трагедія, ода (вірш урочистого характеру), елегія (вірш скорботного характеру), буколіка (вірш, що ідилічно зображує сільське життя) склали основу салонної літератури барокового стилю у Франції.

Мистецтво Бароко повинне було переконувати, і звідси – містичні простори архітектурних форм та ілюзорність нескінченного простору розписів і плафонів, самозабутні спроби досягти надприродної краси, прагнення до грації, динамізму, декоративної краси і напруженості пластичних і образотворчих форм. Воно долає буденність і повсякденність очікуванням чуда й перетворює предметний світ, надаючи йому невластивої розкоші і пишності. Театралізація захопила людину не тільки в мистецтві, але і в її життєвому просторі, супроводжувалася цілісною та динамічною реорганізацією міського та садово-паркового простору. Духовна екзальтація, що виражалася у живописі, скульптурі і архітектурі, породжувала драматизм, напруженість, маньєристський гігантизм художніх форм.

Разом з тим, людина барокової епохи, пізнавши багатство і бідність, славу і безчестя, всілякі злети і падіння під ударами долі, марно шукає втрачену гармонію ренесансного часу.

Об'єктивну оцінку досягнень культури Бароко дав німецький мистецтвознавець Генріх Вьольфлін у книзі «Ренесанс та Бароко», що побачила світ у 1888 р. Порівнюючи естетику Ренесансу і Бароко, він дійшов висновку, який став основою для усіх подальших досліджень мистецтва XVII ст.: «Існує краса цілком ясної, вповні сприйнятної форми, а поряд з нею краса, що ґрунтується якраз на неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи цілком не розкриває свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду» [3, с. 259].

## **1.2. Італійське Бароко: архітектура, живопис, скульптура, музика**

Бароко як класичний стиль європейської культури Нового часу спочатку виразно проявилось у мистецтві Італії, де провідна роль у його розвитку належала католицькій церкві на чолі з Ватиканом, який прагнув підтримати свій престиж шляхом зведення численних храмів, не дуже великих за розмірами, але завжди оформлених надзвичайно ефектно і емоційно вражаюче, оздоблених монументальним і станковим живописом та скульптурами з біблійної тематики. У свою чергу, феодално-католицькій реакція, що охопила всі регіони півострова, негативно вплинула на розвиток національної літератури, яка у XVII ст. знаходилась у стані занепаду.

Найбільш яскраво Бароко представлене в італійській архітектурі. Воно зародилося в період пізнього Ренесансу. Його принципи вповні отримали свій розвиток у XVI ст. в роботах архітекторів Риму. З другої половини XVI ст. зводяться більш складні у художньому спорядженні житлові споруди. Своєрідний характер мають маєтки можновладців, що відповідають вимогам безпеки і водночас представляють собою зручні садиби.

Зазвичай, це чотирибічні в плані споруди з кутовими вежами або еркерами. План будівлі виконаний у формі бджоли та овалу. Використовуються надмірності різного роду, деталізація та велика кількість прикрас. Відбувається стилізація одних форм під інші. Зменшуються розміри будівлі. Камінь поступається іншим будівельним матеріалам. Використовується коштовне внутрішнє оздоблення: золото, напівдорогоцінні камені. Наявна витонченість у поєднанні з математичним розрахунком. Майстерно використовується фактура каменю.

Фасад стає декорацією, пов'язаною з будівлею як одна з картин у світі зорових відчуттів від загального враження. Він є не чим іншим, як омана та зображення неіснуючої, уявної будівлі, в якій колони виступають уперед, заглиблюються, перетворюються на плаский пілястр, а вікна – це не тільки прольоти, а й образотворчий елемент, що нагадує розкриту пащу чудовиська. При зведенні будівель використовуються оптичні ефекти.

Яскравими представниками архітектурного Бароко в Італії були: Джакомо да Віньола (1507–1573), Джакомо делла Порта (1532–1602), Карло Мадерно

(1556–1629), Пьетро да Кортона, Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680), Бальдассаре Лонга (1598–1682), Франческо Борроміні (1599–1657), Карло Райнальді (1611–1691), Гваріно Гваріні (1624–1683), Карло Фонтана (1634/1638–1714), Андреа Поццо (1642–1709).

У XVII ст. Рим був столицею світу в галузі мистецтва, привертав художників всієї Європи, а мистецтво Бароко скоро поширилося за його межі. Першою спорудою у стилі Бароко вважається римська церква Іль-Джезу (На ім'я Христа) – головна церква ордена єзуїтів. Ця споруда стала завершальним етапом тривалої еволюції храмових споруд доби Відродження. У Іль-Джезу можна побачити і поєднання центрального, влаштованого навколо великого купола простору з подовженням, що створює неф. Це прагнення до синтезу подовженого і центрального планів виявиться одним із найбільш важливих постулатів Ренесансу.

Будівництво Іль-Джезу почалося у 1568 р. під керівництвом відомого італійського архітектора доби маньєризму Джакомо да Віньоли. Коли Віньола помер, завершив її спорудження його учень, архітектор і скульптор раннього Бароко Джакомо делла Порта. Фасад церкви розділений на два горизонтальних яруси, кожен з яких оформлений ордером, а більш вузький верхній ярус обрамлений по краях спіралевидними з'єднувальними деталями – волютами. Таке оформлення у подальшому стало типовим для церков у стилі Бароко. Композиція церкви справила визначальний вплив на культову архітектуру Західної і Центральної Європи періоду Контрреформації.

Видатним італійським архітектором нового покоління був Карло Мадерно. Його перша визначна робота – фасад римської церкви Санта-Сусанна (1596–1603) – остаточно сформував тип католицького храму XVII ст. з подовженим планом і фасадом. Завдяки цій роботі у 1603 р. після смерті Делла Порта він був призначений головним архітектором собору Святого Петра, в Римі, добудова якого стала його головною справою. За наполяганням Папи Павла V, побудована центральна споруда собору у формі грецького хреста (Мікеланджело), була перепланована в традиційну ранньохристиянську базиліку у формі витягнутого хреста. У 1607–1614 рр. Карло Мадерно добудував до підкупольної частини собору три довгих нефа і новий фасад з потужною колонадою.

Джованні Лоренцо Берніні – видатний майстер італійського Бароко, водночас архітектор, скульптор, художник і драматург. Він працював у період понтифікату послідовно восьми Пап Римських. А першою архітектурною роботою Берніні стала перебудова у 1624 р. римської церкви Санта-Бібіана разом із Пьетро да Кортона. У 1624–1633 разом із Франческо Борроміні він створив головний вівтар собору Святого Петра з унікальним балдахіном Папи заввишки 24 м. Масивні колони з важкими капітелями більш об'ємні, ніж пілястри за ними. Через колони виступає уперед повислий на скам'янілих хмарах трон, навколо якого стоять чотири статуї. Золоті промені, пробиваючись через хмари, пишним снопом осявають це видіння.

Скульптурним творам Берніні були властиві досконалість пластичного модулювання, динамізм та експресивність образів. Особливо характерною є

його відома скульптурна композиція «Екстаз Святої Терези» в римській церкві Санта Марія делла Вітторіо.

Після смерті Карло Мадерно, в 1629 р. Берніні був призначений головним архітектором собору Св. Петра і палаццо Барберіні, де він працював разом з Пьетро да Кортона і Борроміні. Він був автором колонади і площі перед собором Святого Петра – найбільшого архітектурного ансамблю Італії XVII ст.

У пізній період своєї творчості Берніні закінчив оформлення каплиці собору Святого Петра – Сантиссима Сакраменто (1673–1674) і каплиці Альтієрі в Сан Франческо Ріпа в Римі (бл. 1674).

Нове бачення внутрішнього простору в італійському Бароко дає Франческо Борроміні (справжнє ім'я Франческо Кастеллі), винахідливий архітектор, учень Карло Мадерно, сучасник Берніні. На основі непростих проектувальних рішень він формує складну просторову систему, створення якої, власне, і являло собою виникнення нового напрямку, що отримав назву «динамічне Бароко». Він довів стиль Бароко до максимальної динамічності, експресивності форм. Від творчого стилю Лоренцо Берніні та інших сучасних йому архітекторів Борроміні вирізнявся тим, що архітектурні елементи проектував за допомогою геометричних модулів, а не на пропорціях людського тіла, що було традиційним ще за Леонардо да Вінчі. Прикладом є його перша самостійна робота – невелика за розмірами церкви Сан-Карло алле Куатро Фонтані у Римі (1638–1667).

Разом із Джованні Лоренцо Берніні він брав участь у будівництві Палаццо Барберіні (1629–1631) (після смерті Карло Мадерно в 1629 р.), і створенні балдахіна Папи у соборі Святого Петра у Римі.

Борроміні збагатив архітектуру багатьма оригінальними ідеями – в його творах спостерігаються різноманітні прийоми і архітектурно-пластичні засоби, які мають на меті індивідуалізувати споруду, що унікально проявилось при будівництві римських церков Сан-Карло алле Куатро Фонтані в Римі (1638–1667), Сант Іво де Сапієнца (1642–1650), Сан-Джованні ін Латрано (1646–1649), Святої Агнеси на площі Навона (1653–1655), а також Палаццо Фальконьєрі (1646–1649).

Архітектор Карло Райнальдї – один із видатних римських зодчих XVII ст. епохи Бароко, син архітектора-маньєриста Джіроламо (або Ієроніма) Райнальдї (1570–1655). Спочатку працював разом зі своїм батьком, який переніс до Риму архітектурну традицію Північної Італії. Його головні самостійні роботи, виконані у 60-х рр., включають фасад церкви Сан Андреа делла Валле (1661–1665) та двох церков-близнюків: Санта Марія деї Міраколі та Санта Марія ін Монтесанто на п'яцца дель Пополо (в їхньому будівництві брали участь Берніні і Карло Фонтану). Останньою значною роботою Райнальдї став величний фасад, який у 1673 р. об'єднав апсиду римської церкви Санта Марія Маджоре з каплицями Пап Сикста V і Павла V.

Гваріно Гваріні відомий також під іменем Камілло Гуаріні – італійський священник, архітектор, математик і теолог, працював здебільшого в Турині на

Півночі Італії. За його проектами і книгами з архітектури вчилися майстри пізнього Бароко не тільки в Італії, а й у Західній Європі. У своїй творчості Гваріні спирався на блискуче володіння геометрією. Ці здібності він проявив при проектуванні церков, а також в архітектурі світського характеру. Плідно працював у Римі з 1639 по 1647 рр.; викладав архітектуру в університетах Модени, Мессіни (Італія) і Парижі, у 1666 р. переїхав до Турину, де працював при дворі герцога Савойї.

Творчий спадок Гваріні складають шість церков і каплиць, п'ять палаців і міські ворота у Турині. Він є автором книжок з архітектури, математики і астрономії, креслень палаців для герцога баварського і маркграфа баденського. Зберігся його проект храму для Праги, створений у 1679 р. Вершиною творчості митця є церква Сан Лоренцо (1666–1687) і Палаццо Каріньяно (1679) у Турині.

Архітектор Бальдасаре Лонга – видатний венеціанський архітектор XVII ст. Він побудував собор у Кьоджі (1624–1647), церкву Санта-Марія дел'є Скальці (1656–1680) та фасад церкви Чьеза дель Оспедалетті у Венеції. Бальдасаре Лонга є автором унікальних споруд поблизу венеціанського Великого каналу: церкви Санта-Марія делла Салюті (1632–1687), Палаццо Пезаро (початок будівництва у 1659 – завершення вже після смерті майстра у 1710) і Палаццо Реццоніко (початок будівництва у 1660, а завершення вже після смерті майстра у 1756), а також сходів у монастирі Сан Джорджіо Маджоре.

Після смерті Берніні у 1680 р. і Карло Райнальді у 1691 р. головним римським архітектором і будівничим стає Карло Фонтана, чия відома студія займалася проектуванням і зведенням палаців, вівтарів, фонтанів, надгробків. Його учнями були відомі архітектори: італійці Філіп Ювара і Джованні Ваккаріні, Маттіас Поппельман з Німеччини; Джеймс Гіббс із Англії, Іоган Лукас фон Гільдебрант і Фішер фон Ерлах з Австрії та інші.

Фонтана разом із Джованні Лоренцо Берніні будує церкву Санта-Марія деї Міраколі (1662–1679) і завершує будівництво розпочатого Берніні Палаццо ді-Монтечіторіо (1650–1694), фасад собору Сан-Марселло аль Корсо (1682–1683), фонтани біля церков святого Баджо в Кампітелло (до 1665 р.) і святих Апостолів (1702–1708), бібліотеку Касанатенсе (1708), капел у церквах Санта-Марія Маджоре, Санта-Андреа-справ-ла-Балі (1671), Санта-Марія-дель Пополо (1683–1687), Альбані в Сант-Себастьяно (1705), купіль у соборі Святого Петра (1692–1698). Він зводив надгробки для шведської королеви Христини в соборі Святого Петра (1702) та Пап Климентія XI і Інокентія XII.

Найбільшими церковними ансамблями, збудованими за проектами Фонтани, були єзуїтська церква в Саламанці (1681) і коледж у Лойолі (1681–1738) (Іспанія). Пізніше ці об'єкти стануть взірцями для іспанських, австрійських і німецьких архітекторів, які зводили католицькі храми. Після того, як Фонтана був призначений хранителем собору Святого Петра, він 1694 року видав пишноїлюстровану гравюрами книгу «Templum Vaticanus»

(«Храми Ватикану»). Епістолярна спадщина майстра склала двадцять сім томів, які зберігаються у Королівській бібліотеці в місті Віндзор (Англія).

Дещо пізніше працюював Андреа дель Поццо. Розписаний ним плафон у церкві Сант-Іньяціо в Римі («Апофеоз св. Ігнатія Лойоли») є кульмінацією Бароко на шляху до помпезної архітектури.

Барокове мистецтво Італії XVII–XVIII ст. неможливо оцінити у повному обсязі без згадки про унікальну художню вартість великих садово-паркових комплексів – вілл італійської знаті, які за схемою – головний будинок і паркова зона, зазвичай, складалася з терас, низки сходів, каскадів фонтанів і гротів – є кращими взірцями італійського житлового інтер'єру.

Прикладом слугують вілла кінця XVI–початку XVIII ст. папської знаті Альдобрандіні у Фраскаті (Лаціо, поблизу Риму) – архітектори Джакомо делла Порта, Карло Модерна, Карло Фонтана і парк палацу XVII–XVIII ст., Казерта неаполітанських Бурбонів (Грандіозний палац поблизу Неаполя) – архітектор Луїджі Ванвітеллі. Вілли XVII–XVIII ст., їхні сади і парки визначили своєрідний стиль садово-паркового мистецтва, який отримав визначення фахівців як барокова система італійських парків.

Кращі зразки італійського барокового житлового інтер'єру XVII – першої половини XVIII ст. були зосереджені в палацових будівлях: палаццо Каріньяно для савойської династії в Турині (1679 р., архітектор Гваріно Гваріні), палаццо Барберіні – апартаменти Папи Урбана VIII у східній частині Риму (1627–1633, архітектори Карло Модерно, Франческо Борроміні, Джованні Лоренцо Берніні), палаццо родини папських сановників Колонна у центрі Риму (XVII ст., архітектори Антоніо дель Гранде, Карло Фонтана, Ніколо Мікетті).

Формування стилю Бароко, в живописному мистецтві якого лежала академічна система болонців, починається в Італії з 20–30-х рр. XVII ст. Ідеалізація і патетика відповідали манерам офіційних кіл італійського суспільства – переважним замовникам творів вишуканого мистецтва. Італійське Бароко у живописі багато сприйняло і від Караваджо (караваджизм): матеріальність форми, енергію і драматизм, нововведення у розумінні світлотіньового моделювання. Новий стиль висунув на передній край культурницького життя видатних митців: Бернардо Строцці (1581–1644) і прекрасного колориста Доменіко Феті (1589–1623), які зазнали сильного творчого впливу фламандського живописця Пітера Пауля Рубенса, Гверчіно (Джованні Франческо Барб'єрі (1591–1666), П'єтро да Кортонна (1596–1669) з їхніми реалістичними типажамі і караваджистською світлотінню. Дещо пізніше, в середині XVII ст., з'явилися блискучі композиції Сальватора Розі (1615–1673) і Луки Джордано (1634–1705).

Початок XVIII ст. ознаменувався тріумфом венеціанської школи. Незважаючи на те, що римські і болонські живописці продовжують успішно творити, їхні досягнення поступово відходять на другий план. Велика кількість талановитих художників, різноманітні форми їхнього мистецтва, так само як і надзвичайно високі досягнення суто зображального характеру

визначають значення Венеції як одного з найбільших художніх осередків Європи того часу.

Провідними живописцями Венеції у першій третині століття були Себастьяно Річчі (1659–1734) і Джованні Баттіста Пьяцетта (1682/1683–1754). Для творів Себастьяно Річчі були характерними міфологічні, біблійні, історичні сюжети, ефектне, театральне, помпезне зображення, обов'язкова присутність архітектурного тла, яскравість, контрастність колориту, динаміка зображення. Прикладом слугує його картина «Сотник перед Христом». Річчі працював не тільки в Італії, а й в Англії.

Пьяцетта також спеціалізувався на релігійних сюжетах. З найбільш відомих його робіт були «Ребека біля колодязя» і «Ворожка». Він був відомий і як чудовий рисувальник – ілюстрував «Звільнений Єрусалим» Торкватто Тассо.

Іншим блискучим майстром італійського Бароко середині XVIII ст. був Джованні Баттіста Тьєполо (1696–1770) – останній великий представник венеціанської школи, чудовий імпровізатор і майстер фрескового живопису. Серед багатьох творів його пензлю належать шедеври – картини «Бенкет Клеопатри», «Двоє святих», «Смерть Дідони», «Меценат, що представляє імператору Серпію вільні мистецтва» та фрески на стелях Палаццо Реджоніко, віллах Вальмарана і Пізани у Венеції та Вюрцбурзької резиденції імператора Августа у Німеччині.

Згодом Тьєполо стає першим президентом Академії витончених мистецтв у Венеції. У 1762 р. іспанський королівський двір запрошує митця до Мадрида, де він прожив останні роки свого життя. На думку багатьох дослідників, релігійні композиції Тьєполо набагато серйозніші і більш глибинні, ніж подібні твори інших художників того часу. Це «Страждання святого Агата» (1745–1750) і «Святий Текла молиться за спасіння людей від чуми» (1758). Тьєполо також вважають найбільш талановитим графіком серед майстрів цього мистецтва XVIII ст. Він був і чудовим портретистом; серед його шедеврів – «Портрет Антоніо Ріккобоно» (1745) і «Портрет Джованні Кверіні» (1749).

У XVII–першій половині XVIII ст. в Італії особливого розвитку набуває монументальний декоративний живопис, провідними майстрами якого були Пьетро да Кортона – засновник цього виду барокового мистецтва та Андреа Поццо (1642–1709) – автор не лише монументальних розписів, а й розкішних церковних вітарів.

У скульптурі існувала традиція, при якій постать людини на тлі будівлі уподібнюється концерту для голосу і оркестру. Зображення людини виходить за межі ніші, обрамлення стає об'ємною формою, за яку можна увійти. Скульптура нагадує живопис, живопис – скульптуру. Великими майстрами італійського Бароко були вже відомі нам Пьетро да Кортона, Лука Джордано та ранній Антоніо Канова (1757–1822).

Характерний вибір сюжетів для монументального мистецтва був пов'язаний з біблійною, міфологічною тематикою героїчного або драматичного змісту. Роботи італійських скульпторів вирізняються

монументальністю, незвичністю, химерністю, динамікою ракурсів, загальнодраматичним звучанням, наприклад, шедеври Антоніо Канова – «Орфей», «Геркулес і Ліхас». У майбутньому Канова поступово відійде від стилю Бароко і пізні його роботи вже будуть належати до класицизму.

У останній третині XVII ст. мистецтво італійського Бароко зазнає певних змін: посилюється декоративність та ускладнюються сюжети. Архітектура і скульптура вже існують у синтезі з прийомами мальовничого ілюзійонізму. У композиціях, як монументально-декоративних, так і станкових, все частіше перемагає холоднуватість, риторичність, штучний пафос. Такими є твори видатних італійських митців, які стоять на рубежі XVIII ст. – романтичні пейзажі Алессандро Маньяско та монументальний і станковий живопис Джузеппе Креспі (1669–1747), що найменше піддався впливам академізму болонців і майстрів пізнього Бароко.

В італійському музичному мистецтві XVII ст. відбувається процес рішучого переходу від поліфонії суворого стилю до панування монодії з супроводом словесного твору: музика гнучко прямує за поетичним словом, об'єднуючи дві стихії – словесну і музичну.

Нові історичні умови і соціальна атмосфера, нові межі світогляду певним чином вплинули й на долі та якість творів музичного мистецтва. Музика відчула на собі напружений, тривожний, нестійкий, патетичний дух часу. На порозі барокової епохи гостро пролунала вимога драматичної виразності у музиці: флорентійці створили оперу. Власне, виникнення опери в Італії відкриває епоху XVII ст. в історії музичного розвитку Західної Європи. Являючись синтетичним жанром, вона була покликана втілити ідеал «нового стилю». Поява цього жанру була всебічно підготовлена в художній атмосфері італійського Ренесансу: захоплення зразками древньогрецької трагедії, пасторальними драмами, духовними операми Еміліо де Кавальєрі (1550–1602), мадригальними комедіями Ораціо Веккі (1550–1605), комедіями масок, драматичними спектаклями, інтермедіями.

Видатним італійським композитором був Клаудіо Монтеверді (1567–1643), творчість якого представлена трьома групами творів: мадригали, опери і духовна музика. Головна особливість композиційної техніки Монтеверді – поєднання (зчаста в одному творі) імітаційної поліфонії, характерної для композиторів пізнього Відродження, і гомофонії, яка відрізняється від поліфонії виділенням кожного голосу в партії. Це було досягненням нової епохи Бароко. Але новаторство Монтеверді викликало різку критику з боку відомого теоретика музики Джованні Артузі, в полеміці з яким Монтеверді та його брат Джуліо Чезаре виявили свою прихильність до так званої «другої практики» музики. Згідно з декларацією братів Монтеверді, в музиці другої практики неподільно панує поетичний текст, якому підкоряються всі елементи музичної мови, перш за все – мелодія, гармонія і ритм. Поетичний текст виправдовує будь-які нерегулярності музичних компонентів.

До 40-річного віку Монтеверді працював переважно в жанрі мадригала (всього вісім збірників [«книг»]; дев'ять, неавторська, збірка видана

посмертно). Робота над першою книгою, що складається з 21 п'ятиголосного мадригалу, продовжувалася майже чотири роки. Перші вісім книг мадригалів представляють собою величезний стрибок від поліфонії Ренесансу до монодії, характерної для музики Бароко.

Його найбільш відомі оперні твори – «Орфей» (1607), «Ариадна» (1608) і «Коронація Поппеї» (1642). Остання була кульмінацією всієї творчості Монтеверді. Вона поєднує трагічні, романтичні і комічні сцени (новий крок у драматургії оперного жанру), реалістичні портретні характеристики персонажів і мелодії, що вирізняються надзвичайною теплотою і чуттєвістю. Для виконання опери потрібен невеликий оркестр, а роль хору – незначна. Протягом тривалого часу опери Монтеверді розглядалися лише як музично-історичний факт. Але, починаючи з 1960-х рр., «Коронація Поппеї» була відновлена в репертуарі найбільших оперних сцен світу. Починаючи із середини XVII ст. в італійському композиторському мистецтві утворюються оперні школи:

– **Венеціанська** (італ. Scuola veneziana), що розвивалася протягом кількох десятиліть, з середини XVI ст. до середини XVII ст., і мала загальноєвропейське значення. Засновником її вважається виходець із Нідерландів Адріан Вілларт. Іншими відомими композиторами венеціанської школи були Чипріано де Роре, Джованні Кроче, Франческо Коваллі, Клаудіо Меруло, Антоніо Честі, Андреа Габріелі, Джованні Габріелі, Клаудіо Монтеверді, Антоніо Сарторіо.

Венеціанська школа здійснила значний внесок у розвиток інструментальної музики – в органних токкатах і в інших суто інструментальних музичних формах. Найважливішим її здобутком, що увійшов в історію музики, стала концепція музикування шляхом розвитку так званої венеціанської багатохорності. Для неї є характерними: античний, міфологічний, історичний сюжет у вільному трактуванні; захоплююча дія, інтриги кохання; введення до сюжету комічних епізодів; опертя на арії та мелодії, що наближені до побутових, народних; втрачається віртуозність; змінюється функція речитативів – лише зв'язки між аріями; зростає роль оркестру, а увертюри тематично пов'язані з оперою; важливим елементом дійства стають декорації.

– **Неаполітанська** (італ. Scuola neapolitano), стильовий напрям кінця XVII-XVIII ст. Засновник – Алессандро Скарлатті (1660–1725), капельмейстер королівського хору в Неаполі, автор понад 100 опер, біля 200 мес, 500 кантат, 7 ораторій, талановитий співак та віртуоз гри на арфі й клавирі.

У неаполітанській школі майже водночас склалися опера, ораторія і кантата. Домінував аристократичний жанр опери («serio» – поважної опери). Її сюжет – історичний, легендарний, античний, міфологічний; стрижень – інтрига кохання; герої умовні, головне не характер, а емоції, значення музики – визначальне; текст має узагальнюючий характер; виробляються певні типи арій: арія – скарга, арія – помсти (гнів), героїчна арія – пасторальна, бравурна.

Проте вже на початку XVIII ст. серед творів композиторів неаполітанської школи набуває поширення комічна опера. Одним із перших авторів цього жанру був композитор, скрипаль і органіст Джованні Батіста Перголезі (1710–1736). У 1733 р. він написав оперу «Служниця-пані», яка швидко завоювала популярність в Італії і Франції.

Жанр ораторії (італ. oratorio від лат. «ого» – багато розмовляю) – великий концертний твір на певний сюжет (для солістів, хору і симфонічного оркестру), що виник у XVII ст., відрізняється від опери переважанням оповідальності над драматургією, а також відсутністю сценічної дії та художнього оформлення (хоча бувають винятки), від кантати – розгорнутим сюжетом і більшими розмірами. Видатними італійськими авторами ораторій були Алессандро Страделла (між 1639/1644–1682) – «Святий Іоанн Хреститель» і Алессандро Скарлатті – «Седекія, цар Єрусалимський».

Кантата (італ. cantata, від лат. canto — співаю) – твір урочистого або ліро-епічного характеру, що складається з декількох викінчених номерів, виконується співаками-солістами, хором у супроводі оркестру і призначений для концертного виконання. Зустрічаються кантати урочистого, радісного, ліричного, скорботного, розповідного характеру; вони поділяються на світські та духовні (релігійні). Зазвичай кантата складається із оркестрового вступу, арій, речитативів і хорів. Кантата наближена до ораторії, але відрізняється від неї меншими масштабами, відсутністю драматичної розробки сюжету, переважно камерним характером.

Кантата виникла в Італії у першій половині XVII ст. Термін «кантата» вперше використав у своїй збірці «Кантати та арії на сольний голос» (1620) італійський композитор раннього Бароко Алессандро Гранді (1586–1630). Спочатку цим терміном позначали твори, які протиставлялися тодішнім «сонатам» — інструментальним творам. У першій половині XVII ст. італійська кантата була сольною (голос із остинатним супроводом – має багато повторів) та відрізнялася від арії наскрізним розвитком мелодії від строфи до строфи. Пізніше створювалися кантати, що містили дві арії, з'єднані речитативом. Такі кантати були близькими до оперних сцен. Розквіт італійської кантати відноситься до середини XVII ст. і пов'язаний із творчістю композиторів Джакомо Каріссімі (1605–1674), Алессандро Страделла, Алессандро Скарлатті та інших.

Італійські композитори епохи Бароко використовували можливості бельканто (італ. «bel canto») – стиль вокального виконання, особливо поширений в оперному мистецтві. Він вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом, бездоганної кантилени (плавна наспівна мелодія), віртуозної колоратури (сукупність орнаментальних прийомів у вокалі), майстерного філірування (вокальний прийом, що полягає у поступовій зміні сили звуку), тривалого дихання, виняткової мелодійної зв'язності, легкості та вишуканості голосоутворення, емоційної насиченості співу.

Історія італійської інструментальної музики XVII ст. – це створення інструментальних ансамблів з провідною роллю скрипки. Поступово

визначаються основні типи ансамблів (тріо), а окремі інструменти виконують сольні партії.

У середині століття виникає соната, як музичний жанр нового типу. Це породило пошук нових тем, образної визначеності, конкретності, розширення рамок композиції, самовизначення частин музичного твору, контрастність динаміки і лірики в макро-і мікромасштабах. Поступово соната з контрастно-складової форми перетворюється на цикл. Паралельно розвивається жанр сюїти.

Поступово у музичному мистецтві Італії утворюється новий тип концерту – «grosso» (великий). Представниками цього напрямку у музичному мистецтві були композитор і скрипаль Арканджело Кореллі (1653–1713) та композитор, скрипаль-віртуоз, творець жанру сольного й інструментального концерту, священик Антоніо Вівальді (1678–1741).

У творчості Арканджело Кореллі переважає скрипкова та камерно-інструментальна музика і викристалізувалася форма тріо-сонати з контрастними частинами. Його «concerto grosso» (великий концерт) підготували появу жанру скрипкового концерту. За свідченням його учнів і сучасників, виконавський стиль Кореллі відрізнявся винятковою виразністю й шляхетністю, особливої ваги він надавав «співучості» гри, плавності звуковедення. Він умів бути ліричним, замисленим і зосередженим, і поряд із цим — схвильованим, патетичним і стрімким.

Антоніо Вівальді є автором 90 опер, у тому числі «Роланд Несамовитий», «Нерон, який став Цезарем», «Коронація Дарія», понад 500 концертів і 100 сонат для різних інструментів, серенад, світських та церковних кантат і симфоній. Один із найбільш відомих його творів — перші чотири концерти з циклу з дванадцяти скрипкових концертів – «Чотири пори року» – ранній зразок програмної симфонічної музики. Композитор здійснив істотний внесок у розвиток інструментування; він першим застосував гобої, валторни, фаготи та інші інструменти як самостійні, а не дублюючі.

В органній музиці провідне місце належало органісту і клавесиністу Джироламо Фрескобальді (1583–1643). Він служив органістом у Мантуї (Ломбардія), при дворі Медічі у Флоренції та соборі Святого Петра у Римі. Він є автором багатьох мадригалів (короткий вірш про кохання, в музиці – інструментальна музична п'єса-хвала), мотетів (хоровий твір з музичним супроводом) і мес (концертний твір на текст літургії), а також творів для клавіру (клавесину). Органну творчість Фрескобальді цінував славетний німецький композитор і органіст Йоганн Себастьян Бах, який мав у себе копію збірки його органних творів «*Fiori musicali*» («Музичний букет»).

У середині XVIII ст. в мистецтві Італії, як і в інших країнах Західної Європи, відбувається не лише поступовий перехід до класицизму, а й злиття пізнього Бароко з більш легким стилем – рококо. Це злиття було досить плідним у Центральній і Східній Європі, особливо в Дрездені, Відні, Празі та Санкт-Петербурзі.

## **Тема 2. Просвітництво в італійській культурі (друга половина XVIII ст.)**

- 2.1. Традиції європейського Просвітництва в італійському суспільстві.
- 2.2. Італійська культура епохи Просвітництва.
- 2.3. Неокласицизм в італійському живописі, скульптурі, архітектурі.

### **2.1. Традиції європейського Просвітництва в італійському суспільстві другої половини XVIII ст.**

Переломним етапом в історії людства вважається XVIII ст., коли розгорнувся інтелектуальний соціально-політичний рух, який назвали Просвітництвом. Просвітництво – явище досить складне і багатогранне. У широкому розумінні під цим терміном мається на увазі просвіта широких верств населення, залучення їх до науки, культури і мистецтва. У вузькому, історико-культурному розумінні, цей термін використовується для позначення ідейного руху, що розгорнувся в країнах Європи під гаслом подолання закостенілих форм політичного, економічного і культурного життя в ім'я ідеї всебічного соціального прогресу.

У XVIII ст. Просвітництво поступово охопило всі країни континенту, але проявилось в них із різною масштабністю та радикальністю, що залежало, насамперед, від соціально-політичного становища тієї або іншої країни. Період характеризується подальшим зростанням і зміцненням національних держав Європи, докорінними економічними зрушеннями, бурхливим розвитком промисловості та напруженими соціальними конфліктами.

Батьківщиною Просвітництва вважається Англія, де в другій половині XVII ст. під впливом буржуазної революції зародилось багато ідей, характерних для усєї епохи. Свого розквіту воно досягає у середині XVIII ст., а завершується Французькою буржуазною революцією, на прапорах якої були написані гасла: свобода, рівність і братерство.

Англія, Франція, Німеччина – провідні країни у європейському культурному просторі, яким належать головні досягнення епохи Просвітництва, але їхній внесок у культуру був різним за значенням і глибиною. Вони пережили великі соціальні потрясіння і вийшли з цих потрясінь також з різними результатами. Але загальною метою для них було пргнення до знищення феодалізму.

Важливими прикметами цієї епохи були: секуляризація (звільнення від церковного впливу в суспільній і розумової діяльності та в художній творчості), зростання інтересу до наукових і філософських знань, безмежна віра в перетворюючі можливості освіти.

Видатні діячі Просвітництва: французи – Шарль Монтескьє (1689–1755), Вольтер (Марі Франсуа Аруе (1694–1778), Жан-Жак Руссо (1712–1778), Дені

Дідро (1713–1784), німець Йоганн-Готфрід Гердер (1744–1803) та інші сповідували «культ розуму», вбачаючи в ньому ту силу, за допомогою якої можна змінити феодальну та абсолютистську системи, які ще домінували в суспільному і духовному житті Європи у XVIII ст. У своїх працях вони використовували термін «просвітництво», проте остаточно він закріплюється в історіографії після статті Іммануїла Канта (1724–1804) «Відповідь на питання: що таке Просвітництво?» (1874).

Специфічні умови історичного розвитку західноєвропейських країн в епоху Просвітництва, художні традиції, що склалися у попередні століття, були причиною того, що культура і мистецтво кожної з них мали свої особливості та відмінності. Водночас у культурі західноєвропейських країн можна виділити й спільні риси, що дають підставу говорити про добу Просвітництва як про певний цілісний етап в історії європейської духовної культури, який отримав назву «класицизм» і який відобразив раціоналізацію свідомості, що стала точкою опори в мінливому світі. Література і мистецтво класицизму все більше зосереджуються на людській індивідуальності з усіма її суперечностями і проблемами.

За півстоліття до появи Просвітництва теоретиком класицизму був французький поет, критик, знавець мистецтва Нікола Буало-Депрео (1636–1711), який вважав почуття силою анархічною, руйнівною, а розум – силою, що дисциплінує [2]. Основним змістом класицизму є конфлікт між природним і суспільним у людині, між пристрастями і розумом. Герой класицизму усвідомлює суспільну необхідність і сумлінно виконує державний обов'язок.

На XVIII ст. також припадає виникнення іншого нового художнього напрямку – рококо. Він позначився на різних жанрах мистецтва, але, насамперед, знайшов своє втілення в архітектурі, образотворчому мистецтві та прикладному мистецтві. Стиль рококо був продовженням стилю Бароко в мистецтві. Виник у Франції і панував до середини століття, але його вплив на європейську культуру відчувався аж до кінця XVIII ст. Таку назву він отримав за манірність, легкість, декоративність, химерність і фантастичність орнаментальних мотивів, вигадливість форм. Цей стиль був досить популярним у феодально-аристократичних колах європейських монархій, хоча стилістично наближений до Бароко. Деякі мистецтвознавці вважають, що рококо – це відгалуження пізнього Бароко, яке втратило монументальність великого стилю. Проте рококо вибудувалося у власну закінчену стильову систему, яка частково наслідувала Бароко, але більше видозмінила його.

Рококо мало переважно світський характер. Воно більш камерне та інтимне, щире, пов'язане з побутом людини. Світ мініатюрних форм рококо знайшов свій вияв у посуді, бронзі, меблях, порцеляні, шпалерах, оформленні інтер'єру. Мистецтво рококо побудоване на асиметрії, грі уяви. Сюжетна тематика часто еротична, любовна. Історичні, міфологічні, біблійні чи жанрові мотиви подано через призму кохання. Однак за зовнішньою

легковажністю цього стилю відчувається потяг до сентименталізму, зображення тонких почуттів, інтерес до особистості та пошуку життя.

Дух епохи Просвітництва в усій складності її філософських, соціально-політичних, морально-естетичних принципів повно і різнобічно розкрився у другій половині XVIII ст. в італійському «новому» класицизмі, що зберіг традиційні античні форми в процесі синтезу з іншими стилями і особливо з мистецтвом рококо, де формою соціальної поведінки став гедонізм (найвище благо для людини – насолода), філософією – сенсуалізм (єдине джерело пізнання – відчуття), а улюбленою темою – кохання як ствердження «природності» людини.

Розглянемо основні причини такої трансформації. У 1713 р. після підписання Утрехтського миру між Францією та Іспанією австрійські Габсбурги стали панівною силою в Італії. Договір, укладений в Екс-ла-Шапельє у 1748 р., яким закінчилася війна за Австрійську спадщину, приніс, нарешті, довгоочікуваний мир італійським державам. У цих умовах одним із головних і специфічних «італійських» питань було політичне об'єднання країни та проведення буржуазних реформ. У країні розгортаються суспільно-політичні та культурно-просвітницькі рухи, які мали на меті вирішення цих нагальних завдань.

У регіонах Тоскана й Лукка в останній чверті XVIII ст. італійською мовою побачила світ «Енциклопедія» Дідро. Нелегально поширювалися роботи Монтескьє, Вольтера, Гельвеція, Руссо. А твір неаполітанського економіста, публіциста і філософа Гаєтано Філанджері (1753–1788) «Наука законодавства» Ватикан включив до індексу заборонених книг. Проте просвітницький рух швидко поширювався в Італії.

Поет, публіцист, літературний критик із Пьемонту Джузеппе Марко Антоніо Баретті (1719–1789) писав: «Природа обдарувала Італію так само щедро, як і Англію, чому ж Італія не має впливів у Європі, в той час як вплив Англії настільки великий? Перш ніж відповісти на це питання, треба, щоб народи всієї Італії або більшої її частини об'єдналися під владою єдиного уряду в один народ...» [16]. Цю думку підтримав економіст із Ломбардії Джан Ренальдо Карлі (1720–1795): «Любов до Батьківщини, тобто прагнення до блага всіх наших націй, – це сонце, що освітлює всі італійські міста. Ми повинні бути італійцями, а не ломбардійцями, неаполітанцями чи тосканцями, якщо ми не хочемо припинити бути людьми» [5].

Італійський професійний історик, член Берлінської академії наук Карло Джованні Марія Деніна (1731–1813) вперше звернувся до проблеми загальної історії Італії, акцентуючи увагу на питаннях формування італійської нації. Його дослідження «Історія Італії» побачило світ у 1772 р. Аналізу розвитку італійської культури присвятив своє дослідження «Історія італійської культури» Джироламо Дірабоскі з Бергаму.

У 60-і рр. в Мілані сформувався гурток за участю економістів, філософів та літераторів під назвою «Суспільство кулака». Його очолили брати Пьетро Веррі, філософ, економіст, історик і письменник і Олександр Веррі, історик, поет і

письменник Членом гуртка був Чезаре Беккарія (1738–1794), автор відомого у Західній Європі трактата з юриспруденції «Про злочини й покарання» (1764). Автор доводив, що суспільство, яке ґрунтується на соціальній нерівності, несе відповідальність за рівень злочинності. Він відверто критикував феодально-репресивні методи італійського судочинства, свавілля поліції і чиновників-правників, вимагав скасування смертної кари та катувань арештованих.

Водночас Просвітництво в Італії, сформоване на засадах французького політичного вільнодумства, ідейному демократизмі та критиці абсолютизму, в літературі і мистецтві спиралося на творчу спадщину греко-римської античності, італійського Ренесансу і Бароко. А однією із фундаментальних відмінностей італійського мистецтва другої половини XVIII ст. була відповідність його розвитку до основних історичних етапів національно-визвольного руху.

## 2.2. Італійська культура епохи Просвітництва

В італійській культурі XVIII ст. література і театр стають епохою бурхливого розвитку.

Одним із найбільш популярних італійських поетів був Джузеппе Паріні (1729–1799). Його улюблений жанр – сатирична поема, в якій він виступав проти соціальної нерівності в італійському суспільстві, засуджував дворянство і феодальні відносини, а поеми «День» (1760), «Ранок» (1763), «Полудень» (1765) стали класикою національної літератури. Останні дві поеми – «Вечір» і «Ніч» – були надруковані вже після смерті поета. «Я не знаю, – писав він, – правильно це чи ні, але кажуть, що був час, коли люди були рівні і поняття «чорнь» і «дворянин» не існували...».

Величезна заслуга щодо відродження народної італійської комедії масок (*comedia del arte*) належить реформатору італійського театру Карло Гольдоні (1707–1793). Сам Гольдоні визнавав, що його творчий метод сформувала Венеція, де здавна існувала висока театральна культура. Саме тут у XVI ст. народилася *comedia del arte*. Драматургу вдалося не тільки відродити цей народний жанр, але й переробити і вдосконалити його. Літературна спадщина Гольдоні – понад 150 комедій, 18 трагедій і трагікомедій, 94 лібретто драматичних і комедійних опер, «Мемуари».

Реформа італійської комедії, проведена Гольдоні, була необхідною естетичною новацією. На італійських підмостках домінувала народна імпровізована комедія масок з її інтригою, усталеними театральними амплуа, зовнішнім комізмом. Гольдоні розумів, що комедія масок пережила себе, але народ дуже любить її, через те драматург здійснював свою реформу поступово і обережно. Він запозичив художні прийоми француза Мольєра (Жан-Батіст Поклен, 1622–1673), якого називав своїм учителем. По суті, він створив реалістичну соціально-психологічну комедію, поєднавши сценічний реалізм з умовними прийомами комедійного театру.

Гольдоні був притаманний філософський матеріалізм просвітителів, у людському характері він вбачав витвір природи та виховання. На відміну від Мольєра, італійський драматург зробив головним у комедії не сатиричного, а позитивного героя, який уособлював моральний ідеал розумного та доброго. Цей герой зазвичай вступає у конфлікт з персонажами другого плану, котрі вирізняються різноманітністю характерів – це улюблена комедійна структура Гольдоні, що має свої жанрові модифікації.

Найкращі комедії Гольдоні – «Хитра вдовиця» (1748), «Слуга двох панів» (1749), «Памела» (1750), «Мольєр» (1753), «Господиня заїзду» (1753), «Самодури» (1760), «Буркотун-благодійник» (1771). Вони різні за жанровою природою: «Слуга двох панів» – комедія інтриги, «Памела» – «сльозлива комедія», наближена до міщанської драми, у «Мольєрі» наявні елементи драми-дискусії, «Колотнеча в Кьоджі» – народні сцени з колоритно змальованим побутом.

Комедії Гольдоні – не лише комедії характерів, а й комедії звичаїв, із соковитими побутовими деталями. У них наявний і гротеск, і карнавальна стихія, при цьому в п'єсах венеціанського драматурга карнавальна стихія є водночас і прикметою місцевого колориту. Звичаєописовість і карнавальність особливо відчутні в «колективних комедіях» із масовим героєм: «Кав'ярня» (1750), «Кухарки» (1755); найкраща з них – «Колотнеча в Кьоджі». Це найбільш демократичні твори Гольдоні.

Як реформатор жанру, він замінив у комедії не окремі деталі, а весь її внутрішній склад, зробивши життєподібною і надзвичайно динамічною. Його діалог – це та ж сама дія, але репліки стають гранично лаконічними і емоційними. Гольдоні писав свої комедії італійською літературною мовою, але окремі сцени подавав венеціанським діалектом, водночас збагачуючи літературну мову діалектизмами.

Італійська критика високо поцінувала заслуги комедіографа. Він відіграв велику роль у становленні італійської веристської драми і за життя здобув європейське визнання.

Твори Гольдоні в Україні були відомі ще у першій половині XIX ст. На матеріалі п'єси «Слуга двох панів» Григорій Квітка-Оснoв'яненко створив комедію «Шельменко-денщик». На українській сцені поставлені комедії «Брехун», «Кумедна пригода», «Господиня заїзду», «Слуга двох панів» та інші.

Видатним італійським драматургом XVIII ст. був Карло Гоцці (1720–1806) – автор творів «Любов до трьох апельсинів», «Турандот», «Король-олень», «Жінка-змія» та інші. Сучасники вважали його ретроградом через те, що він був теоретичним і художнім супротивником просвітницького культу розуму, виступав за старий, феодальний лад, за те, щоб кожний соціальний прошарок посідав своє місце у суспільстві.

Гоцці не йшов за новаціями просвітницької епохи ні в чому – ні в думках, ні в способі життя, ні навіть у одязі. Венецію він любив через те, що вона «населена духами минулого». Це не було перебільшенням, він щиро вірив у

існування духів, а на схилі літ усі свої численні побутові негаразди пояснював тим, що духи мстяться йому за розкриття їхніх таємниць людям.

Карло Гоцці був відкритим суперником Карло Гольдоні, народні комедії якого здавалися йому неприпустимими вже тому, що автор виводив на сцену низи суспільства як рівноправних героїв вистави.

Гоцці хотів повернути на сцену імпровізовану комедію, тому на нього мала великий вплив традиція французького ярмаркового театру. Він любляв гротесковий жарт, але водночас підносив глядачеві алегорію величної моралі, надавав взірці героїчного кохання і т. п. На основі сюжету п'єси «Любов до трьох апельсинів» російський композитор Сергій Прокоф'єв у 1919 р. створив однойменну оперу.

У роки революційного піднесення, викликаного в Італії Французькою буржуазною революцією 1789–1794 рр., еру італійського мистецтва Рисорджименто («il risorgimento» – відродження, оновлення) – історіографічний термін, що означає період боротьби за національне, політичне і культурне об'єднання Італії у ХІХ ст.) відкрили «трагедії свободи» Вітторіо Альфьєрі (1749–1803). Вони були створені ще у 70–80-х рр. ХVІІІ ст., але справжній суспільний резонанс отримали на рубежі ХVІІІ–ХІХ ст. Їхній мужній пафос, вогонь політичної пристрасті, схвильована проповідь свободи запалювали серця італійських патріотів-республіканців.

Погляди Альфьєрі знайшли своє відображення у драматичних творах, спрямованих проти тиранів, у яких раціоналізм, просвітництво, ідея об'єднання країни поєднувалися з ідеями аристократичної республіки. Вітторіо Альфьєрі також писав вірші, публіцистичні та теоретичні трактати: «Про тиранію» (1777), «Про монарха й літературу» (1778–1786), а також мемуари, цікаві, як виразний документ епохи.

Найбільш популярними творами Альфьєрі були трагедії «Змова Пацці» (1779), «Брут старший» (1787) з посвятою засновнику США Джорджу Вашингтону, «Брут молодший» (1788), «Агіс», присвячена пам'яті страченого 30 січня 1649 р. англійського короля Карла I та «Вірґінія».

Італійське художнє мистецтво другої половини ХVІІІ ст., порівняно з французьким, було менш впливовим, проте його окремі представники не поступалися, а часом своєю професійною майстерністю перевершували французьких митців. Невипадково, стажування в Італії було обов'язковим для професійної художньої освіти в європейських країнах, а французька Академія мистецтва ще із ХVІІ ст. мала своє представництво у Римі.

У традиційних мистецьких центрах країни – Неаполі, Болоньї, Генуї і Ломбардії ще у першій половині ХVІІІ ст. працювали митці, в творах яких можна простежити тенденції неокласицизму, притаманні епосі Просвітництва. Серед них – неаполітанці: Франческо Солімена (1657–1747), Себастьяно Конча (1680–1764), Франческо де Мура (1696–1782), Джузеппе Боніто (1707–1789), Гаспаро Траверсі (1722/1723–1770), болонці: Фердінандо Баббієні (1657–1743), Джузеппе Марія Креспі (1665–1747) і Убальдо Гандольфі (1720–1781).

Проте попереду були представники венеціанської школи, які у XVIII ст. своєю творчістю наслідували і розвивали античні і ренесансні традиції італійського образотворчого мистецтва. Уславлені портретисти-венеціанці Розальба Кар'єра (1675–1757), яка працювала в техніці пастелі та Вітторе Гісланді (1655–1743) своєю творчістю здійснили поштовх для виникнення мистецтва рококо в Європі.

У стилі рококо творив венеціанський художник, портретист і представник побутового жанру П'єтро Лонгі (1702–1785). Серед найкращих, але незвичних творів художника – полотно «Філософ Піфагор», створене на замовлення Венеціанської Академії живопису і скульптури.

Академізм славетних італійських художників XVIII ст. яскраво представлений у творчості Джованні Антоніо Канала (Каналетто, 1697–1768), голови венеціанської школи ведутистів (від італ. «veduta», «вид» – пейзаж) і Франческа Гварді (1712–1793), майстра реальних і фантазійних пейзажів.

У Генуї впевнено розвивався жанр барочного декоратизму, яскравими представниками якого були Бартоломео Гвідобоно (1654–1709), Грегоріо де Феррарі (1647–1726) і Алессандро Маньяско (1667–1749). У полотнах останнього традиційний для цієї епохи стиль живопису – динамізм, ефектне зображення, отримав інше забарвлення – все здається побаченим уві сні, про який розповідають з відтінком прихованої іронії і демонстративного сарказму. Для нього були характерними гіперболізм сюжету, спотворення пропорцій, похмура, холодна кольорова гамма, нервовий, «танцюючий» мазок.

У Ломбардії плідно працював графік Джузеппе Марія Мітеллі (1634–1718). Він друкував велику кількість альбомів з релігійними і побутовими сюжетами. Серед європейських художників-графіків своєї епохи він уважався неперевершеним майстром різної гравюри і офорту.

Живописець Джакомо Черуті (1698–1767) у своїй творчості звертався до реальних сюжетів і малював простих людей (селян, ремісників, жебраків). Відомі також його фрески на релігійні теми (церква Святого Антонія у Падуї), розписи на віллі Де Дзаццара в Стра і натюрморти.

Міланець Франческо Лондоніо (1723–1783) практикував у натуралізмі. Велику популярність серед сучасників набули його твори, з народної тематики, особливо сільського побуту, серед яких приваблює полотно «Сільська родина».

Значним центром розвитку образотворчого і монументального мистецтва Італії і всієї Європи у другій половині XVIII ст. стає Рим. Місто приваблює шанувальників античної, середньовічної і ренесансної культури, серед яких багато професійних художників і скульпторів.

Поширенню «моди» на матеріальну історію «вічного міста» багато в чому сприяв і підкреслено ретроспективний характер творчості римських майстрів. До їхнього числа належать: Джіованні Паоло Панніні (1691–1766), відомий своїми картинами в жанрі міського пейзажу, в яких він надавав перевагу зображенню пам'яток історії і культури та графік і архітектор Джованні

Баттіста Піранезі (1720–1778), автор численних офортів пам'яток архітектури стародавнього Риму. У багатьох випадках, поруч із зображенням реального стану об'єктів, митець додавав графічний план можливих, у майбутньому, реставраційних робіт.

Рим поступово ставав колыскою класичного руху, яке проголошувало повну перевагу давнього грецького і римського мистецтва. Цьому сприяли своєю творчістю живописець Помпео Джироламо Баттоні (1708–1787), родоначальник репрезентативного парадного портрету в стилістиці класицизму і Доменіко Корві (1721–1803), автор вівтарних картин і фресок у церквах і палацах Риму.

Засадничі проблеми італійської художньої культури XVIII ст. простежуються переважно в живописі, а скульптура залишалася у межах барокового мистецтва чи тяжіла до декоративності та вишуканої віртуозної майстерності. У Римі на початку століття класична традиція, зазпочаткована Аллесандро Альгарді (1598–1654), знайшла продовження у шедеврах Філіппо делла Валле (1697–1768) і Камілло Русконі (1658–1728), автора пам'ятника Папі Григорію XIII у соборі Святого Петра і статуй апостолів для базіліки Сан-Джованні ін Латерано. Традиції Берніні відродив Пьетро Браччі (1700–1773), автор надгробка Марії Собеській, дружині англійського короля Джеймса III (Стюарта) у соборі Святого Петра.

У Неаполі в капеллі Сан-Северо ді Сангро скульптор Джузеппе Саммартіно (1720–1793) змагається у віртуозності з Антоніо Коррадіні (1668–1752), створюючи за його ескізами скульптуру «Христос під плащаницею», що нагадує постать, обмотану серпанком чи загорнуту у рибальську сітку.

У Палермо працює геніальний скульптор Джакомо Серпотта (1656–1732), автор стуккових (італ. «stucc» – гіпс, декорований під мармур) прикрас у церкві Сан-Лоренцо. Техніка стукко легко піддається імпровізації і створює м'які, майже шовковисті ефекти світла.

У Венеції скульптори Ораціо Маріналі (1643–1720), Андреа Брустолоне (1662–1732), Джованні Бонацца (1695–1730), Джованні Маркьйорі (1696–1778) працюють на межі мистецтва і ремесла, створюючи досить грубі паркові скульптури, деталі з мармуру і різьблені меблі для оздоблення палаців, вілл та їхніх інтер'єрів. І тільки Джан Марія Морлетра (1699–1781) та Антоніо Канова продовжують традиції венеціанської скульптури у напрямку класицизму.

На думку сучасного італійського мистецтвознавця Джуліо Карло Аргана, немає сенсу розділяти два напрямки в художньому мистецтві Італії – рококо і неокласицизм, які набули свого розвитку в другій половині XVIII ст. Раціоналізм останнього народжувався у середині рококо і прокладав собі шлях на його досвіді [1, с. 483-484].

Розгортання в Італії у другій половині XVIII ст. масового просвітницького руху ознаменувалося значними змінами в усіх видах музичного мистецтва, яке через епоху Бароко прийшло до революційного класицизму, засвоївши

драматизм тематики, бурхливі пристрасті, динамічний розвиток думки, різні контрасти. У результаті народжуються великі циклічні форми, опери, ораторії. У вокальну та інструментальну творчість проникає народна пісня, масові жанри активно впливають на симфонічні й оперні твори.

Передкласична доба (так її називають, оскільки вона передує віденській класиці) охоплює майже століття – від кінця XVII – до кінця XVIII ст. Це період бурхливого розквіту всіх музичних жанрів у великих європейських країнах, музична культура яких набуває дедалі більш виразних національних рис.

Видатними представниками передкласичної італійської музики були Джованні Баттіста Перголезі (1710–1736), який написав 14 опер, багато вокально-інструментальних і камерних творів, Віто Нікколо Марчелло Антоніо Джакомо Піччіні (1728–1800) – автор 127 опер, Джованні Паїзіелло (1740–1816) – автор «Севільського цирульника» та Доменіко Чімароза (1749–1801) – автор «Таємного шлюбу».

Водночас опера зазнає значної трансформації, пов'язаної з необхідністю перенесення акценту із зовнішніх сценічних ефектів на драматичний сюжет та основну ідею твору. Автором реформи був Пьетро Метастазіо (1698–1782) – поет і драматург-лібреттист. З 1730 р. – придворний поет австрійського імператора у Відні.

Метастазіо створив класичні зразки оперного лібретто в жанрі «*opera seria*». Майже всі композитори XVIII ст., які писали на історичні та міфологічні сюжети, а також пасторалі, серенади, кантати, використовували тексти Метастазіо. Його твори позначені піднесеністю художніх образів, тонкою передачею ліричного стану героїв, поетичною вишуканістю мови і композиційною стрункістю. Серед його 27 оперних лібретто, неодноразово втілених у музиці, найкращими є «Покинута Дідона» (1724), «Аецій» (1728), «Олександр в Індії» (1729), «Кір» (1736), «Фемістокл» (1736), «Цар-пастух» (1751). Наслідком реформи стало те, що опера звільнилася від будь-якого елемента надприродного, чільне місце тепер посідають почуття героїв.

Італійська архітектура першої половини XVIII ст. визначається фахівцями як пізнє Бароко. Водночас, саме у цей час набувають розповсюдження елементи рококо і неокласицизму. Серед славетних італійських зодчих цього періоду – ім'я Філіппо Ювара (1678–1736). У 1708 р. він будує каплицю Антаморо у церкві Сан Джироламо делла Каріта у Римі, а з 1714 по 1731 рр. плідно працює у Мессіні і Турині. Для Савойської королівської родини він збудував базиліку Суперга, фасад церкви Санта Крістіна, палаццо Мадамо та мисливський замок Ступінджі. У 1735 р. на замовлення іспанського короля Філіппа V Бурбона творець будує у Мадриді королівські палаци Гранка, Аранхуес, Орьенте. Саме в часи Філіппо Ювара ідея парадних сходів як основного просторового елемента архітектурної композиції набула виключного значення.

До плеяди блискучих архітекторів-класиків Італії заслужено відноситься Луїджі Ванвітеллі (1700–1773) – автор та будівничий. Серед творів Луїджі Ванвітеллі – палаццо Полі, що розташоване поряд з палаццо Треві в Римі,

споруди світського та культового призначення в італійських містах – Анкона, Брешія, Мілан, Неаполь.

З 1752 по 1773 рр. за його проєктом та під керівництвом зводився велетенський Палаццо Реале у передмісті Неаполя – Казерта – заміська резиденція неаполітанських Бурбонів. Грандіозний проєкт, який сучасники розглядали як «суперника» королівському палацовому комплексу Версаль у Франції, захопив архітектора, і той працював над його створенням до кінця свого життя. Окрім велетенського палацу, архітектор спроектував парк та акведук, що носить його ім'я.

Початок класицизму в італійській архітектурі також пов'язується із творчістю відомих римських зодчих: Нікколо Сальві (1697–1751), автора унікального фонтану Треві (з італ. «на перехресті трьох доріг»), збудованого у 1732–1762 рр.; Алессандро Спеккі (1668–1729) і Франческо де Санктіс (1679–1731), які в 1723–1725 роках спорудили Іспанські сходи, що ведуть від площі Іспанії до церкви Санта Трінтіта ді Монті; Алессандро Галілеї (1691–1737) оновлює 1735 р. фасад церкви Сан-Джованні ін Латерано; Фердінандо Фуга (1699–1781) оздоблює у 1734–1750 рр. головний фасад церкви Санта-Марія Маджоре.

На жаль, внаслідок погіршення політичної ситуації в Італії, важкого економічного стану в другій половині XVIII ст. нове будівництво в країні майже повністю припинилося, а багатьом зодчим довелося виїхати за кордон і в інших країнах Європи продовжувати унікальні архітектурні традиції італійських майстрів.

### **2.3. Неокласицизм в італійському живописі, скульптурі, архітектурі**

Неокласицизм не можна вважати простим поверненням до класики, скоріше за все – це свідомий відхід у мистецтві від античного (історизм) до пошуку ідеалу (філософія). Він широко розповсюдився в Європі в останній чверті XVIII ст., викликавши кризу національних традицій. За своєю сутністю неокласицизм проявився як поетика піднесеного на протиположності поетиці художності, притаманній рококо.

Центром неокласицизму в італійському живописі був Рим, а одним із перших його послідовників – Вінченцо Каммуччіні (1771–1844), живописець і графік. Він вивчав живопис Корреджо, Рафаеля, Мікеланджело; працював у Римі, Равенні, Пьяченці, Неаполі, Катанні, а також Парижі та Мюнхені. З 1806 р. – президент римської Академії Святого Луки і глава римської конгрегації художників «Віртуози Пантеону». Малював полотна на релігійні, міфологічні та історичні сюжети, портрети. Займався монументальним живописом і мозаїкою.

Вже в ранніх його творах – цикл фресок для вілли Боргезе; художник постулював себе як майстра епохи неокласицизму. Він напрацьовує індивідуальний стиль, у якому пошук ідеальних образів Рафаеля поєднується з наслідуванням колористичних досягнень венеціанців і особливо

мальовничих прийомів Корреджо. У графічних творах, виконаних пером і пензлем, Камуччіні шукав прийоми нової мальовничості і правдивої передачі натури. Митець користувався великим авторитетом в офіційних академічних колах, але в середовищі художників-романтиків його творчість викликала гостре несприйняття і асоціювалася з усім ретроградним і застарілим у мистецтві Італії.

Андреа Аппіані (1754–1817) – найбільш уславлений живописець неокласицизму. На початку 70-х рр. він вступив до приватної академії живописця Карло Марії Джудіче (1723–1804), де отримав знання і техніку малюнку, копіюючи переважно скульптури та ілюстрації картин у друкованих виданнях. Він продовжив навчання у класі майстра фрески Антоніо де Джорджі (1720–1793), який був влаштований у картинній галереї Амброзіана в Мілані. Вивчав майстерність великих італійських художників у Пармі, Болоньї та Флоренції. Андреа тричі відвідував Рим з метою ознайомлення з творчістю Рафаеля.

Андреа Аппіані є автором чудових фресок у церкві Санта Марія дель Сельсо, замку ерцгерцога Фердинанда, королівському палаці та на віллі Наполеона Бонапарта у Мілані. Отримав статус офіційного живописця французького імператора.

Яскравими представниками неокласицизму були також талановиті художники Феліче Джані (1758–1823), Бартоломео Пінеллі (1781–1835), Фортунато Дуранті (1787–1863) і флорентієць Джуліано Трабалецці (1728–1812). Вони прекрасно розуміли, що їхня творчість знаходиться не в площині сучасного для них раннього романтизму, а тому рішуче зв'язали її з великим класичним живописом XVII ст., з його рухливими масами, з різкими переходами від світла до тіні, з архітектурним просторовим фоном.

У більш пізньому періоді своєї творчості Антоніо Канова – останній італійський скульптор загальноєвропейського масштабу. Він звертався до різних форм неокласицизму. Надгробки ерцгерцогині Марії Христини Австрійської (1798–1805), у якій обсяг піраміди поєднується із округлою скульптурою, і письменника Вітторіо Альф'єрі (1804–1809) принесли майстрові гучну славу. В надгробку Альф'єрі саркофаг уподібнений до маленького античного храму, поруч з ним – алегорична постать, що символізує Італію, у якій сучасники вбачали образ вільної, єдиної країни.

У 90-і рр. і пізніше Канова створює цілий ряд творів на мотиви з давньогрецької міфології. Справжньою класикою світової скульптури стали скульптурні групи «Амур і Психея» (1793–1797), «Три грації» (1813–1816), статуй «Венери Італійської» (1812) і «Геби» (1816).

У 1802 р. Наполеон Бонапарт запросив Канову до Франції. Там майстер виконав декілька статуй імператора та наближених до нього. У зображеннях Наполеона Канова дотримується класичної традиції, його образ позбавлений пафосної героїки, яка культивувалася у мистецтві епохи імперії («Наполеон у образі Марса-миротворця» (1803–1809). Сестра Наполеона Паоліна Боргезе представлена в образі Венери-переможниці (1805–1808).

Його «bozzetti» – ескізи для майбутніх монументальних робіт кінця XVIII–початку XIX ст., на думку мистецтвознавців, засвідчують талант скульптора як неокласика. У 1810 р. Канова стає директором римської Академії Святого Луки. Після падіння Наполеона він зробив багато для того, щоб художні цінності, вивезені французами, повернулися до Риму, за що отримав від Папи Пія VII титул маркіза.

Останні роки життя Антоніо Канова провів на батьківщині у Венеції, присвятивши їх будівництву та оздобленню храму Святої Трійці. Сучасники не шкодували пишних епітетів для вшанування творчості Канови, який, на їхню думку, був гідний порівняння з найкращими скульпторами Європи усіх часів і народів. Він помер у Венеції 13 жовтня 1822 р. і був похований в соборі Санта-Марія Глоріоза деї Фрарі у мавзолеї, який сам спроектував за давньоримськими взірцями. Творчість зрілого Антоніо Канови вплинула на мистецькі пошуки Лоренцо Бартоліні (1777–1850), який 20-річним юнаком відвідав Париж, маючи за спиною великий досвід роботи з алебастром. Тут він навчався у відомого французького скульптора Франсуа-Фредеріка Лемо (1772–1827). У 1803 р. митець виборов другу премію римської Академії Святого Луки за композицію «Клеобіс і Бітон». Завдяки цьому успіху Бартоліні отримав багато замовлень від директора державних музеїв Домініка Денона. Визначною є його робота – «Віра в Бога» (1835). На замовлення імператора Наполеона Бонапарта майстер вирізьбив із мармуру його погруддя, що викликало захоплення в узурпатора, який розпорядився відкрити для майстра школу скульпторів у місті Каррара (Тоскана).

Твори Лоренцо Бартоліні вважаються яскравими зразками неокласицизму, а за оцінкою енциклопедії «Британіка» він залишається найбільш талановитим італійським скульптором з часів Антоніо Канови.

Теорію архітектури Європи епохи неокласицизму (кінець XVIII – початок XIX ст.) можна визначити наступним чином: великий розвій містобудування при повній відсутності архітектурних шедеврів. У цей час архітектура для зодчих не була утвердженням ідеалу – політичного, релігійного, естетичного, або іншого – її завдання було більш прагматичним: слугувати інтересам суспільства. Будувати треба не лише палац, віллу, ратушу, собор, а й житловий будинок для людей середнього достатку, лікарню, школу, музей, порт, ринок, невелику церкву тощо. Від будинку-пам'ятника архітектори приходять до будинку, що виконує певну соціальну функцію; єдність таких функцій складає міський організм. Створення архітектури тільки для виконання містобудівних завдань тягне за собою спрощення та уніфікацію її форм.

Італія не була винятком. Першим, хто виступив у країні за спрощення типів будинків, був ломбардієць Джакомо Кваренгі (1744–1817). У невеликій церкві Санта-Сколастика в Субіако він відмовляється від традиційних помпезних бокових капелл на користь поздовжніх ніш, прикрашених лише пілястрами. У 1779 р. Кваренгі на запрошення Катерини II виїхав до Росії, де збудував Олександрівський палац у Царському Селі, Ермітажний театр,

Торгову біржу та велику будівлю Державного банку в Санкт-Петербурзі тощо.

Традицію Кваренгі продовжив венеціанець Антоніо Сельва (1751–1819). За його функціональними проектами будується театр «Ля Феніче» та маленька церква Сан-Мауріціо у Венеції.

Якщо для Сельви громадським центром у місті є театр, то для падуанця Джузеппе Яппеллі (1783–1852) – це кафе. Він будує кафе «Педроккі» у центрі Падуї, враховуючи потреби відвідувачів у затишку і комфорті.

У Ломбардії неокласицизм в архітектурі яскраво проявився у творчості чотирьох відомих архітекторів: Джузеппе Пьєрмаріні (1734–1808) – театр «Ла Скала» (1778), Палаццо Реале і Палаццо Бельджойзо у Мілані, лікарня у Лоді; Леопольдо Поллак (1751–1806) – Вілла Реале у Мілані; Джованні Антолліні (1754–1842); Луїджі Каньйола (1762–1833) – реконструкція на античний римський манер центральних площ Мілану – Дуомо, Кастелло Сфорцеско, Форо Бонапарте.

Зовсім інший характер мають архітектурні проекти римського зодчого Джузеппе Валадье (1762–1839). Він як архітектор-практик і реставратор чудово розумів, що епоха Бароко було визначальною в архітектурі Вічного міста. На його думку, нове міське будівництво, а також реконструкція будинків, вулиць і площ вимагали дотримання ідеалу рівноваги між старим і новим без кардинальних змін і вульгарності. Це яскраво проявилось у реконструкції фасаду церкви Сан-Рокко, який був його шедевром. Він блискуче з'єднав нову центральну підвищену частину з бароковими подвоєними канелюрованими колонами з двома більш низькими і широкими бічними крилами.

Культура італійського Просвітництва доби революційних буржуазних перетворень і національних рухів була вже виразно раціоналістичною. У літературі та мистецтві кінця XVIII–початку XIX ст. переважали сюжети, які втілювали ідею щодо необхідності підкорення приватних індивідуальних потреб національним інтересам італійців. У цих умовах панівною інтелектуальною та художньою течією в Італії стає романтизм, який рішуче витіснив класицизм, рококо і неокласицизм.

## Питання для самоконтролю:

1. Визначте місце культури Бароко в історії Італії.
2. Охарактеризуйте літературу Італії епохи Бароко.
3. Дайте загальну характеристику образотворчому мистецтву Італії епохи Бароко.
4. Охарактеризуйте театр Італії епохи Бароко.
5. Окресліть напрямки розвитку музичного мистецтва в Італії у XVII–першій половині XVIII ст.
6. Охарактеризуйте архітектуру Італії епохи Бароко.
7. З'ясуйте особливості епохи Просвітництва в культурі Італії.
8. Розгляньте досягнення італійського живопису і скульптури в другій половині XVIII ст.
9. Проаналізуйте досягнення музичного мистецтва в Італії в епоху Просвітництва.
10. Опишіть визначальні риси рококо в італійській архітектурі другої половини XVIII ст.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Місце італійської культури епохи Бароко в європейському мистецтві XVII–першої половини XVIII ст.
2. Творча спадщина архітектора Джованні Лоренцо Берніні.
3. Біблійні традиції в італійському живописі і скульптурі епохи Бароко.
4. Італійська опера епохи Бароко.
5. Епоха Просвітництва в італійській культурі: здобутки і проблеми.
6. Творчий портрет комедіографа Карло Гольдоні.
7. Розвиток музичного мистецтва в Італії у другій половині XVIII ст.
8. Неокласицизм в італійському живописі, скульптурі, архітектурі.
9. Католицизм в культурі Італії XVII–XVIII ст.
10. Творчий портрет композитора Клаудіо Монтеверді.

## Список літератури

1. Арган Дж. К. История итальянского искусства / Пер. с ит. / К. Дж. Арган. – М.: ОАО Издательство «Радуга», 2000. – 533 с.
2. Буало Нікола. Мистецтво поетичне / Нікола Буало. – К.: Мистецтво, 1967. – 134 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу до книги: [ukrlib.com.ua](http://ukrlib.com.ua).
3. Вельфлін Генрих. Ренессанс и Барокко / Генрих Вельфлін. – М.: Азбука-классик, 2004. – 288 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу до книги: [rusfolder.com](http://rusfolder.com).
4. Головащенко С.І. Історія християнства: Курс лекцій: Навч. посібник. / С.І. Головащенко. – К.: Либідь, 1999. – 352 с.
5. Джузеппе Марко Антоніо Баретті и его наследие. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [interpretive.ru](http://interpretive.ru).
6. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волоніць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014. – 237 с.

7. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017. – 232 с.
8. История Италии. В 3-х томах. Том 1 (V-XVIII века) / Под ред. С.Д. Сказкина, К.Ф. Мизиано, С.И. Дорофеева. – М.: Наука, 1970. – 584 с.
9. История мировой культуры: Наследие Запада: Курс лекций / Под ред. С.Д. Серебряного. – М.: РГГУ, 1998. – 429 с.
10. История средних веков: В двух томах. / Под ред. академика С.Д. Сказкина. – Т. 2. – М.: Высшая школа, 1966. – 388 с.
11. Історія світової культури: Навч. посібник. / керівник авт. кол. Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
12. Кордон М.В. Українська та зарубіжна культура: Курс лекцій / М.В. Кордон. – К.: ЦУЛ, 2003. – 508 с.
13. Культурологія. Навчальний посібник / За ред. Т.Б. Гриценко. – К.: Центр учбової літератури, 2011. – 392 с. [Електронний ресурс] / Т.Б. Гриценко. – Режим доступу: studentbooks.com.ua.
14. Муратов П.П. Образы Италии: В 3-х т. Т.1. Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы. / П.П. Муратов. – М.: Азбука, 2009. – 384 с.; Т.2. Рим. Лациум. Неаполь и Сицилия. – М.: Азбука, 2009. – 352 с.; Т.3. От Тибра к Арно. Север. Венецианский эпилог. – М.: Азбука, 2009. – 448 с.
15. Попович М.В. Нарис історії культури України / М.В. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.: іл.
16. Рішення Тридентського Вселенського собору. [Електронний ресурс]. Режим доступу: traducionalist.info. – Загол. з екрану.
17. Рутенбург В.И. Истоки Рисорджименто: Италия в XVII–XVIII вв. / В.И. Рутенбург. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980. – 303 с.: ил.
18. Творческое наследие Джузеппе Марко Антонио Баретти. [Електронний ресурс]. Режим доступу: academic.ru.
19. Тезауро Эммануэле. Подзорная труба Аристотеля / Эммануэле Тезауро. – СПб.: Алетейя, 2002. – 384 с. [Електронний ресурс]. Режим доступу до книги: twirpx.com.
20. Українська та зарубіжна культура: теорія та історія в структурно-логічних схемах і ілюстраціях: Навчальний посібник. / І.В. Гавриш, В.Т. Жежерун, Н.М. Качор та ін. – Харків: ООО «Апекс +», 2005. – 235 с.: іл.
21. Українська та зарубіжна культура: Навч. посібник / М.М. Закович, І.А. Зазюн, О.М. Семашко та ін. – 2-ге вид., випр. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2001. – 500 с.
22. Шевнюк О.Л. Українська та зарубіжна культура: Навч. посіб. / О.Л. Шевнюк. – К.: Знання-Прес, 2002. – 277 с.

## РОЗДІЛ V

### КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ ХІХ ст.

#### Тема 1. Епоха Рисорджименто\*

- 1.1. Загальна характеристика культури Італії ХІХ ст.: епоха Рисорджименто.
- 1.2. Романтизм: основний напрямок італійської культури ХІХ ст.
- 1.3. Філософія, критика, журналістика.
- 1.4. Література.
- 1.5. Живопис.
- 1.6. Театр.
- 1.7. Музика.
- 1.8. Балет.

#### 1.1. Загальна характеристика культури Італії ХІХ ст.: епоха Рисорджименто

Італійську культуру періоду 1790–1870 рр. зазвичай називають культурою Рисорджименто (італ. – «відродження»), маючи на увазі національно-визвольний рух, що зародився у 1780-х рр. і сприяв у 1870 р. об'єднанню Італії. Цей рух дав назву цілій епосі італійської історії. Рисорджименто, як демократичний рух, поживався 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 у кількох італійських державах; третій, заключний (1848–1870) характеризувався долученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії.

Однією з останніх робіт, яка ґрунтовно розкриває епоху Рисорджименто, є монографія «Рисорджименто. Історія Італії», що вийшла друком 2007 року в Італії під експертним керівництвом Альберто Марії Банті та Пола Гінзбурга і входить до 22 тому серії «Історія Італії» [19], котру випускає видавництво «Снауді». У роботі зазначається, що Рисорджименто в Італії було явищем суто

---

\* Використано матеріал з монографії: Сабадаш Ю. Гуманізм як феномен італійської культури: монографія. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.

культурним та інтелектуальним, але саме воно призвело до утвердження конституції єдиної національної держави. Рисорджименто об'єднало різні протиборчі сили. Банті та Гінзбург пояснюють це об'єднання через основоположні рисорджиментальні поняття, що символізували дух тогочасного руху: честь, любов, чесноти, жертвність – вони, на думку дослідників, і стали об'єднаною силою цього феномена. У вступному розділі дослідження автори зазначили: «Мета нашої роботи полягає у тому, щоб відтворити культуру Рисорджименто, простежити спосіб мислення, відчуття, емоції, долі чоловіків і жінок, які брали участь у процесі Рисорджименто» [19]. Автори дослідження стверджують, що італійське Рисорджименто сприяло глибокій культурній революції, яка надихнула італійців на національне єднання.

До кінця XVIII ст. Італія залишалася розділеною і відсталою країною з феодальним устроєм. Впродовж трьох сторіч тут панували іноземці. З дев'яťох італійських держав тільки Сардинське королівство (П'ємонт) залишалася незалежним. Економічно більш розвинена Північ опинилася 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 власне в папській області поліцейський режим був особливо жорстокий, тут існувала найсуворіша цензура.

Головним завданням Рисорджименто була ліквідація застарілого феодального ладу, позаяк наріла потреба покінчити з державною розділеністю та іноземними утисками. Тому Рисорджименто набуло характеру національної й соціальної революції та виявилася таким затьямним.

У розвитку загальнонаціонального демократичного руху видатну роль відіграв Джузеппе Мадзіні (1805–1872). Так, сучасний український науковець М. М. Варварцев стверджує, що «головний ідейний натхненник і організатор боротьби за створення єдиної, демократичної держави свого народу Дж. Мадзіні дістав від сучасників і нащадків характеристику апостола італійської незалежності. Разом з тим, не буде перебільшенням назвати його предтечею нової Європи, будителем і поборником свободи всіх її народів» [1]. Дж. Мадзіні створив у 1831 р. таємну організацію «Молода Італія», яка мала на меті вигнання австрійців і створення єдиної італійської республіки. Засуджуючи змовницьку тактику карбонаріїв, прихильники Мадзіні рушійну 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 всіх теренах Італії, але вони закінчилися трагічно – повсталі були розгромлені, Австрія відновила свою владу в Північній і Центральній Італії; лише П'ємонт зберіг незалежність, хоча його королю Віктору Еммануїлу I довелося увести 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. Ця боротьба зробила вирішальний внесок у створення єдиної і незалежної Італії.

Рисорджименто як національно-визвольний рух гуманістичного спрямування поставив перед італійською культурою низку проблем у зв'язку з тим, що вона 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. В. Шишмарьов так визначив цей унікальний момент: «Італійське мистецтво, література, наука та літературна мова і явилися для італійця тою «великою вітчизною», яка 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» [5, с. 6]. Видатні італійські просвітителі XVIII ст. – Дж. Паріні, В. Альфьєрі, К. Гольдоні – своєю боротьбою за нові політичні, філософські та моральні ідеали сприяли формуванню національної самосвідомості і таким чином будували ідеологічний підмурівок 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 точилися запеклі суперечки про те, яким має бути мистецтво, покликане сформувати національну самосвідомість і здійснити національне відродження. Сформувалися 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. У такій ситуації й формується романтизм – панівний напрямок в італійській культурі першої половини XIX ст.

## **1.2. Романтизм: основний напрямок італійської культури XIX ст.**

Провідною течією в культурі Італії XIX ст. був романтизм. В Італії він відіграв значну роль у розвитку історичних поглядів, пробудивши інтерес до минулого, до ранніх етапів національного життя, фольклору, національних традицій, історії мови та культури. Важливе значення мала боротьба романтиків за свободу особистості, утвердження самостійної цінності людини та її духовного світу.

Однією із відмінностей італійського мистецтва була відповідність його розвитку основним історичним етапам національно-визвольного руху.

У роки революційних змін, викликаних в Італії Великою Французькою революцією 1789 р., еру італійського романтизму та епохи Рисорджименто

відкрили постановки «трагедій свободи» Вікторіо Альфьєрі (1749–1803). У 1796 р. в Мілані на честь святкування п'ятиріччя Французької республіки була поставлена одна з кращих трагедій В. Альфьєрі – «Віргінія». Глядачі, наелектризовані політичним напруженням спектаклю, в антрактах давали вихід почуттям, танцюючи в партері «Карманьйолу». «Трагедії Альфьєрі, стверджують автори «Історії Італії», стали прапором щойно народжуваних італійських республік та впливали на свідомість національного характеру італійців» [6, с. 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.

Італійський романтизм формувався в умовах напруженої ідеологічної боротьби. Спочатку полеміка точилася між прихильниками класицизму і романтиками – прихильниками оновлення у 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 приєднався до карбонаризму, до «Молодої Італії». Їхня діяльність теж була підпорядкована завданням національно-визвольної боротьби: ставши рухом літературним і політичним, італійський романтизм у своєму становленні значною мірою повторив основні її етапи.

Так, ранній романтизм (1816–1830), беззаперечно, пов'язаний із карбонаризмом, особливо з огляду на те, що романтики вибудовують нові естетичні погляди, виступаючи з маніфєстами; видають газету «Кончільяторе» («Примиритель»); створюють романтичні трагедії, історичні поеми і романи на матеріалі національного минулого.

Суттєвих відмінностей набув другий період в італійському романтичному русі (1830–1840), коли в Рисорджименто оформилися два крила: революційно-демократичне і помірковано-ліберальне. У романтизмі помітно посилюється політичний аспект, утворюються дві течії різної політичної і естетичної орієнтації.

На третьому етапі (1849–1870) починається завершальна фаза Рисорджименто, тобто романтизм поступово втрачає свої позиції і його змінюють нові, реалістичні тенденції.

Італійські романтики намагались знайти формулу нового мистецтва, спроможного найбільш ефективно впливати на найбільш численні прошарки, виховуючи з байдужих до суспільних інтересів людей активних громадян і патріотів. Таке нове мистецтво неодмінно мало стати глибоко національним та гуманістичним.

Пелліко в статті «Театр Марі Жозефа Шеньє» писав, що національним є лише той твір, який пройнятий любов'ю до батьківщини і слугує для її блага. Вперше в Італії цю точку зору проголосив і відстоював у численних критичних статтях Д. Берше, який підкреслював, що література повинна звертатися до всієї нації, а не до замкнених гуртків «обраних», і брати з історії те, що може бути близьким, зрозумілим і повчальним для більшості сучасників-італійців.

Фолько Портінарі в своєму відгуку («Епоха відкритих сердець») на роботу А. М. Банті і П. Гінзбурга пише: «В Італії романтизм і Рисорджименто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше Рисорджименто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами Рисорджименто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і став різуче відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так зв'язалися у нашій пам'яті, що, коли думаєш про одне з них, автоматично на думку спадає і друге» [15], але різниця все ж таки є, зазначає автор, бо «коли ми говоримо про Рисорджименто, превалюють політична і ідеологічна складові, властиві цьому особливому історичному періоду, тоді як, згадуючи про романтизм, ми більшою мірою маємо на увазі емоційно-плотську сторону цього явища. Проте, якщо подивитись глибше, наш романтизм важко уявити поза суворо окресленими політико-ідеологічними коннотаціями (від Фоськоло до Мандзоні, від Кардуччі до Ньєво), а Рисорджименто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням (герої Рисорджименто, культ героїзму)» [19].

На початку ХІХ ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обґрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770–1823). Він заявив, що самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті, відповідати запитам усього суспільства, бути доступною усім його прошаркам, а виховані нею в народі патріотизм і національна гордість визначають історичну долю нації. Висловлювання В. 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, у період його формування, В. Куоко виступає проти епігонів класицизму, які намагаються знайти натхнення у вивченні античних мистецьких зразків. Поряд із цим, поширювалася думка про те, що справжнє сучасне мистецтво народжується із життя, що воно, в свою чергу, повинне активно брати участь у вирішенні життєво важливих суспільних завдань.

### **1.3. Філософія, критика, журналістика**

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

Подібно романтизму 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.

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

У середині XIX ст. в Італії набула популярності 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) В. Джоберті доводив переваги духовно розвиненої нації: основою морального розвитку італійців він вважав не лише католицизм, але й давню культуру. Філософія В. Джоберті виховувала у його співвітчизників патріотизм і національну гордість, внаслідок чого він завоював широку читацьку аудиторію і був ідеологом ліберально-католицького крила в Рисорджименто.

У 50–70-ті рр. в Неаполі виникає філософська школа неогегельянців. А. Бертрандо (1817–1883), С. Спавента (1822–1883) та Ф. Де Санктіс (1817–1883) намагалися поширювати ідеї Гегеля на всі сфери знання, вбачаючи в його вченні засіб громадського та морального відродження Італії.

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

Іншим важливим моментом теорії Де Санктіса стає положення про гармонійну єдність форми і змісту. Форма, заявляє Де Санктіс, – це внутрішня субстанція, діяльність духу, що перетворює почуттєву матерію у художнє уявлення. У художньому творі «концепція ніщо, а форма усе». Через неї й у ній здійснюється процес пізнання. У формі втілені специфіка і безсмертна 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 для розвитку італійської естетичної думки.

Розквіт творчості Де Санктіса припадає на 60–70-ті рр., коли він пише «Критичні нариси» (1866) та «Критичні нариси про Петрарку» (1869). Крайчим 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 за Де Санктісом – 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 та глибини дослідження.

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

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

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

«Діалог про драматичну єдність часу і місця» (1819) Е. Вісконті, також опублікований у «Кончільяторе», – один із найбільш відомих маніфестів італійського романтизму. Теорія драми знаходилася у центрі уваги італійських

романтиків, котрі були переконані, що драматичний жанр краще, ніж будь-який інший, може передати характер нової післяреволюційної епохи. Зберігаючи вірність традиціям національної культури, італійські романтики виходили з просвітительського погляду на театр як на найбільш доступний і ефективний засіб громадянського виховання. Завдяки потребам визвольної боротьби проблеми романтичної драми в Італії почали розроблятися на декілька років раніше, ніж, наприклад, у Франції. Теорію драми, розроблену італійськими романтиками, брали до уваги Стендаль, Пушкін, Гюго.

Е. Вісконті, розглядаючи у своєму трактаті проблему театральної ілюзії, утверджує принцип правдоподібності, заснований на мотивації характеру персонажа, що, в свою чергу, визначається суспільними умовами. Він заявляє про надуманість і шкідливість для драми класицистичних вимог єдності місця і часу дії, що перешкоджають реалізації задуму драматурга. Обмеження у часі і місці заважають демонстрації внутрішнього світу персонажів у розвитку, порушують природність у зображенні характерів і доль. Е. 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 із середовищем, у природній їхній еволюції.

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтва, театру приділяв у статтях, опублікованих у «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 торкаються інтересів усієї нації; його творчість повинна бути зрозумілою простому народу і виховувати громадянські почуття. Найбільш успішно ці завдання вирішуються в трагедії з сюжетом із національної історії. Автор такої трагедії не має права відходити від історичних фактів, хоча його герої повинні вивищуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

У роки реакції, яка наступила після Віденського конгресу (1815), «Кончільяторе» сприяв духовному відродженню Італії. Ентузіасти «Кончільяторе» прагнули залучити Італію до загальноєвропейського культурницького руху, подолати її замкненість і відсталість. Проте вони не відривалися від рідного ґрунту і при розв'язанні будь-яких проблем завжди мали на увазі головну мету своєї політичної і літературної діяльності – долю батьківщини, яку вони мріяли змінити на краще.

Вісконті, Пелліко, Романьозі були переконані в тому, що духовне відродження Італії можливе тільки за умови її політичного відродження. Звідси вони зробили висновок про необхідність безпосереднього зв'язку культурної, громадянської і політичної діяльності, думка про нерозривний зв'язок літературної справи і громадянської стала однією із провідних ідей століття.

Головною метою Рисорджименто були єдність і незалежність Італії. Прагнучи сформувати національну самосвідомість, романтики – прихильники

оновлення мистецтва і культури – у боротьбі з класицизмом створюють свою естетику, що відповідає запитам сучасності. Відданість національним традиціям нерідко породжувала нечіткість меж між класицизмом і романтизмом. Яскраво виражена громадянськість мистецтва італійського романтизму обумовила його специфіку: прагнення утвердити високий моральний ідеал, що поєднує громадянські і моральні чесноти.

## 1.4. Література

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

«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.

У. Фосколо живе інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. У квітні 1797 р. у він вступає 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, який побачив у наполеонівському режимі крах надій на звільнення Італії, а також його готовність віддати життя за свою поневолену батьківщину. Книгою зачитувалася вся молодь Італії. Її любив поет Д. Леопарді, а Мадзіні знав роман мало не напам'ять. Епіграфом до журналу «Молода Італія» він обрав саме слова з роману Уго Фосколо.

У 1800-ті рр. Уго Фосколо, як поет, філолог і засновник італійської романтичної критики, протиставив класичному принципу ідей наслідування у мистецтві рушійну 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 із злободенними проблемами і потребами людського існування. Фосколо заявив також, що новим предметом поезії повинно 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 вслід за ним вбачали у вітчизняній історії засіб для формування національної самосвідомості.

У лавах революціонерів-карбонаріїв було багато видатних італійських письменників та поетів. Серед них – С. Пелліко, Д. Берше, П. Джанноне,

Р. Россеті. Всі вони брали діяльну участь у карбонарській революції 1820–1821 рр.

Важливу роль в утвердженні романтизму в Італії відіграла полеміка, що розгорнулася у Мілані в зв'язку зі статтею письменниці Жермені де Сталь «Про характер і дух перекладів», опублікованої на сторінках часопису «Бібліотека італіянка» (1816). На думку де Сталь, італійці, щоб вивести свою культуру та літературу з кризи, повинні ближче познайомитися із творами сучасних німецьких та 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 обмеженість. Стаття де Сталь започаткувала гостру й тривалу дискусію між класиками, прихильниками античності й наслідування давнім майстрам, 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 до теорії романтизму додав Людовіко ді Бреме (1780–1820), прихильник де Сталь і відомий теоретик італійського романтизму, який у своїй брошурі «Про неправомірність деяких суджень італійських літераторів» (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 висловлювати враження і відчуття, які виникають у людини завдяки її почуттєвим і споглядальним можливостям.

Практично водночас, у грудні 1816 р., міланський поет Джованні Берше (1783–1851) надрукував свій переклад двох балад німецького поета Бюргера «Про дикого мисливця» та «Леонора», і замість передмови до цього перекладу вмістив теоретичну роботу «Напівсерйозний лист Златоуста своєму синові». Це програмовий 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 раціональні й емоційні начала: вона (поезія) – утвердила себе як «добровільний супутник думки і палке дитя пристрастей», і такою ж повернулася до життя в епоху середньовіччя.

При дослідженні джерел і мотивів виникнення романтизму впадає в око, що розподіл поетів на класиків і романтиків намітився після того, як європейці прилучилися до культурної спадщини античності, коли одні поети рухалися шляхом наслідування мистецтва античних народів, інші ж безпосередньо зверталися до зображення реального життя, що дозволяло їм

відобразити у творчості думки і почуття сучасників. Базуючись на цих обставинах, Берше дає визначення, що стало видатним: класична поезія – поезія мертвих, поезія романтична – поезія живих». У ту пору, коли в мистецтві повсюдно окреслилося звернення 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». Виступаючи проти надмірної уклінності 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 повинне утверджувати його власні ментальні традиції і в той же час відповідати актуальним суспільним потребам.

Важливе значення для становлення романтичної школи в Італії мали опубліковані у 1818 р. дві статті Л. ді Бреме про «Гяура» Байрона, який вийшов в італійському перекладі. В них, викладаючи засадничі принципи мистецтва романтизму, Ді Бреме стверджував, що після Французької революції 1789 р. виникло нове суспільство, котре вимагає нового мистецтва, яке б відображало його потреби та інтереси. Тому сучасний поет не повинен наслідувати поетику класицизму, котра не залишає місця для натхнення – безпосереднього вираження почуттів і помислів. На думку ді Бреме, власне 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 поету-романтику виявити «гармонію природи», всі її прояви в єдності.

Найбільш визначним відгуком на виступ ді Бреме була робота поета Джакомо Леопарді (1798–1837) «Роздуми італійця про романтичну поезію». Написана у 1818 р., а опублікована у 1906 р., вона хоча і не стала частиною дискусії, але була дуже важливою для характеристики мистецької естетичної думки своєї епохи. Вихований на античній культурі, Д. Леопарді виступає проти романтичної концепції «нової поезії», яку висунув ді Бреме. Він побачив у ній замах на італійську національну культуру, бажання порабському наслідувати іноземців. Італійська поезія, стверджує він, пов'язана з античністю і, отже, з давньою справжньою «наївною» поезією, що відбивала світ, даючи вихід безпосередньому почуттю поета. У сучасній поезії немає цього поетичного синтезу, в ній панує контроль розуму, який все аналізує, унеможлиблюючи цілісне сприйняття і безпосереднє вираження почуттів.

Отже, ді Бреме і Леопарді, наголошуючи на одному і тому ж ідеалі справжньої, високої поезії, походження її сутності – «наївність» – відносили до різних джерел: Леопарді – до відданості античності, пов'язаній із 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.

Теоретичні пошуки італійського романтизму набули свого узагальнення у роботах Алессандро Мандзоні (1785–1873), який у середині 1820-х рр. став визнаним очільником 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 пошуками, викликаними бурхливими подіями епохи. Історична подія – головна тема європейської прози і драматургії епохи романтизму. На історичному матеріалі романтики намагалися розв'язати актуальні політичні, соціальні і моральні питання: історія стала для них своєрідним засобом спілкування із сучасниками.

Підйом і розквіт культури вбачався італійськими митцями як необхідна умова майбутньої політичної боротьби. Але в той же час в Італії була дуже популярною й інша думка, яку висловлювали визначні мислителі впродовж XVIII–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 загальному благу суспільства. Отже, вже на початку XIX ст. італійська культурологічна та естетична думка змушена була звернутися до проблеми правди в мистецтві. Мандзоні взяв найжвавішу участь у цих пошуках як теоретик і домогся 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 пов'язане 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 сподівань на військову допомогу ззовні і невпинно доводив, що у боротьбі за звільнення батьківщини італійці повинні розраховувати лише на свої власні сили.

Літературна спадщина Мандзоні не надто велика. З поетичних творів найбільш визначними є написана поетом у ранній період творчості полум'яна яacobінська ораторія «Торжество свободи» (1801), яка прославляла революцію, та сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806), у якому Мандзоні створює образ

ідеального поета-громадянина, провісника правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути нічим рабом», ніколи «не зраджувати святій істині». Замислюючись про мету поезії, поет доходить висновку, що вона повинна бути перш за все «правдивою» і служити виховним завданням.

У 1810–1820-х рр. Мандзоні створює поетичний цикл «Священні 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».

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

До того ж він був не лише одним із видатних італійських поетів ХІХ ст., але і талановитим драматургом та письменником, автором всесвітньо відомого роману «Заручені». Його історичні трагедії «Граф Карманьйола» (1820) та «Адельгіз» (1822) разом з «Франческа да Ріміні» Пелліко започаткували італійську романтичну драматургію. Ці твори присвячені одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна туга за долею Італії, понівеченої феодалним розбратом і чужоземним гнітом, та заклик до об'єднання батьківщини. Пройнятий протестом проти чужоземного ярма і поневолення вільного народу грубою військовою силою, роман Мандзоні «Заручені» є одним із кращих історичних романів не тільки італійської, але і світової літератури.

У передмові до створеної ним на сюжет з національної історії трагедії «Графа Карманьйоли» (1819), що з'явилася у розпалі полеміки між романтиками і класиками, він викладає поетику романтичної драми і доторкується до 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 полягає у тому, що її «правила повинні ґрунтуватися на природі мистецтва, вони мають бути необхідними, неухильними... і, отже, їх не можна порушити, не порушуючи сутності мистецтва» [5]. Головне з цих правил – природність, правда життя. Віддалення драматичного 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, за Мандзоні, полягає в тому, щоб, спираючись на знання історичних фактів та використовуючи творчу уяву, «доповнити історію» – відновити і показати сучасникам

духовний бік життя людей давно минулих епох. Процес вдосконалення людини, у якому важливу роль має виконувати оновлене драматичне мистецтво, Мандзоні вбачає як процес гармонійного розвитку національного і почуттєвого начал, хоча головну роль слід надати розуму.

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

Історичний роман став провідним жанром італійської літератури 1820–1850-х рр. У його створенні брало участь багато письменників і критиків – «Полемика про історичний роман», що розпочалася у 1820-ті рр., 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, здатної на самопожертву заради свободи батьківщини. Філософські та естетичні роботи Мандзоні, його художні твори та доробок романтиків мали на меті виховання громадянина-патріота. Внаслідок загальної християнсько-моральної спрямованості їхньої творчості героїчні риси в моральних ідеалах, які повинні стверджуватися в особистості, сполучалися з постулатами християнської смиренності.

## 1.5. Живопис

Про глибину і розмах проникнення визвольних ідей у середовище митців свідчить той факт, що з карбонарським рухом був пов'язаний і засновник італійського романтизму в живописі Франческо Хайєц (1791–1882). З 1818 р. Хайєц зближується у Мілані з Пелліко та Мандзоні і незабаром стає очільником італійських художників-романтиків, які виступали проти офіційного академічного класицизму. Національно-визвольні та гуманістичні ідеї знайшли своє віддзеркалення у його творчості в історичних полотнах. Одна з кращих картин Хайєца – «Утікачі з Парги», 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 зображує графа Карманьйола, який,

ідучи на смерть, прощається з дружиною та доньками» [15, с. 218]. Слід додати, що значними досягненнями Хайєца вважаються і його невеликі картини, сповнені безпосереднього, живого почуття, наприклад «Прощання Ромео і Джульєтти», а також його пізні реалістичні портрети (А. Мандзоні, М. Д'Адзельо, Д. Россіні та ін.).

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

## 1.6. Театр

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

Головним завданням театру було виховання громадянської самосвідомості, гуманізму і патріотизму. Його голос був більш зрозумілий і близький переважно неосвіченому італійському населенню, ніж голос писемної 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 вираження політичних ідей і патріотичних почуттів: тому саме трагедія і визначила обличчя італійського театру XIX ст. та характер його впливу на суспільство.

Потреби національно-визвольного руху стали підґрунтям для реформи у галузі театру, яка була розпочата у 40-х рр. XIX ст. чудовим актором і політичним діячем Густаво Моденою (1803–1861). Він поставив завдання докорінно перетворити італійський театр, зробити його зброєю у боротьбі за свободу і незалежність Італії; створити новий національний сценічний стиль, який відповідав би способу мислення і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців, генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 р. в програмовій статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадою сучасного театру є те, що він не слугує меті формування народу.

Першим в італійському театрі Модена відкинув співочу декламацію і вивів на сцену людину без будь-якої театральної умовності. Гра самого Модени була правдивою, щирою, природною і в той же час яскравою, сповненою 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 протипагу пошукам театральних ефектів, започаткував в італійському акторському мистецтві об'єктивне вивчення психології персонажа та обставин його існування, яке уважалося реальним. Це і був шлях до вірогідного перевтілення, яке Модена запропонував акторам.

Безумовно, він зробив великий крок на шляху до нового мистецтва – сформувавши підвалини нового національного стилю виконання трагедії, сприяв становленню реалізму в італійському акторському мистецтві ХІХ ст.

Видатними представниками школи, створеної Моденою, були італійські трагіки, які здобули всесвітнє визнання, – Аделаїда Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвініні. Услід за Моденою, вони вбачали в театрі громадську трибуну для виховання у сучасників найвищого гуманізму, громадянських та патріотичних почуттів. У їхній творчості знайшло віддзеркалення саме Рисорджименто як героїчної і в той же час сповненої глибокого трагізму епохи в історії Італії. Мистецтво Рісторі, Россі і Сальвініні, усім своїм корінням пов'язане з італійським національним ґрунтом, було близьким глядачам багатьох країн світу. Через національне – до загальнолюдського – такий був девіз великих італійських трагиків, який став типовим для видатних митців світової культури.

## 1.7. Музика

Обличчям епохи Рисорджименто був геніальний музикант Ніколо Паганіні (1782–1840). У його бунтівному мистецтві втілювався дух боротьби італійського народу, сміливий протест проти гноблення і приниження людської особистості. Паганіні приятелював з Фосколо та іншими активними діячами національно-визвольного руху, які перебували під постійним наглядом австрійської таємної поліції. Нагляд встановили і за Паганіні: у 1812 р., після концертів у Ферраре, поліція брутально виставила музиканта з міста. У 1818 р. губернатор Туріну заборонив концерти Паганіні в цьому культурному центрі. А для агентів Ватикану незаперечним доказом безбожництва і карбонарства талановитого музиканта був репертуар його концертів: майже постійно виконувані Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

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, яка боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, продовжені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою повідати відчуття свого серця», – писав у 1828 р. Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні.

Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись тієї пори, 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 вповні ця провідна роль опери визначилася у ХІХ ст., через яке опера проходить як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується і формується як мистецтво національного відродження.

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

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

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

Опера «Вільгельм Телль» (1829) стала немовби підсумком всієї творчої діяльності Россіні, що завершила еволюцію серйозної опери та увібрала в себе ті героїко-патріотичні устремління, які він виражав від початку своєї творчості. У «Вільгельмі Теллі», услід за «Мойсеєм», Россіні по-новому розв'язує класичну для оперного мистецтва ХVІІІ ст. проблему героя та народу, і рішення це, безумовно, було пов'язане зі зростанням національно-визвольного руху в Італії та інших країнах Європи.

Гідний внесок у справу боротьби за звільнення Італії здійснили 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 у монументальній, титанічній творчості Джузеппе Верді (1813–1901). З 1842 р. по всій Італії зазвучали його патріотичні опери, 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 той величезний вплив, який музика повинна здійснювати на народ, готуючи його до повстання. Переважну 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 кульмінаційній фазі італійського Рисорджименто започаткував своїми неперевершеними творами справді народний музичний театр, який посилював і змобілізував національний революційний дух італійців.

Бойовим хрещенням «маестро італійської революції» вважається опера «Набукко» (1842). Ця біблійна легенда про страждання народу, який знаходиться у неволі – дуже прозора алегорія, що нагадує долю Італії, яку Верді прочитав незвичайно сучасно і пристрасно. І всі його подальші опери певною мірою стосувалися питань свободи, рівності, братерства і любові до батьківщини – «Ломбардійці в першому хрестовому поході» (1843), «Ернані» (1844), «Двоє Фоскарі» (1844), «Аттіла» (1846), у якій фраза римського полководця Аеція в дуеті із завойовником Аттілою «Візьми собі весь світ, лише Італію залиш мені» викликала пристрасні вигуки глядачів: «Нам, нам Італію!» У 1847 р. Верді ставить «Макбета» та «Розбійників», а 1848 року – «Корсара», в яких також зустрічається багато політичних натяків. Верді навіть звинувачували у «зловживанні умінням викликати патріотичні виступи».

Славнозвісний 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. Мандзіні робить у поезії, те Ви робите в музиці. Тепер Італія як ніколи потребує вашої музики». На прохання Мадзіні Верді склав революційний гімн «Звучить труба» на слова Р. Мамелі.

У 40-х рр., після поразки революції, трагічно звучить 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 найбільш популярних італійських революційних пісень.

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

Отже, в оперній творчості Д. Верді, яка поєднала політичну гостроту та сміливість задумів з художньою досконалістю їхнього втілення, мистецтво Рисорджименто набуло свого неперевершеного монументального звучання.

## 1.8. Балет

Батьківщина сучасного європейського балету – Італія. Італійський балет був заснований на традиціях античної пантоміми і танцю та на багатющій культурі народного танцю.

На рубежі XVIII–XIX ст. у розвитку балету Італії почався новий етап, що співпав із періодом визвольної боротьби італійського народу. Створювалися спектаклі, засновані на підґрунті діючого балету, насичені драматизмом, динамікою, експресією. Ставили такі балети Г. Джої та С. Вігаго, у яких виступали танцівники-пантомімісти. Найбільшим центром балетного мистецтва в Європі вважався театр «Ла Скала». У 1813 р. при театрі була створена балетна школа.

Особливо яскравого втілення романтизм набув у балеті. З утвердженням романтизму в балетному спектаклі чільне місце посіла балерина, а також отримала розвиток стрибкова техніка, виникла техніка танцю на пальцях (пуантах), яка відкрила нові разючі пластичні можливості. Вперше почала використовувати танець на пуантах одна із найбільш уславлених, яскравих представниць цього напрямку в балеті італійська танцівниця Марія Тальоні (1804–1884). Вона зіграла багато ролей, у тому числі головну роль у «Сильфіді», перша постановка якої відбулася у Паризькій опері.

У другій половині XIX ст. в Італії, як і в інших країнах Західної Європи, разом із занепадом романтичного мистецтва спостерігається глядацьке охолодження і до балету. Разом з тим, у цей же час стверджується віртуозний стиль виконання. Властивий італійським акторам темперамент, який раніше відображався у драматичній експресії, тепер втілювався переважно у віртуозній техніці. Увага акцентується на подоланні технічних труднощів, а драматична виразність відсувається на другий план. У 80-ті роки ставилися переважно феєричні вистави, що відрізняються громіздкістю й, зазвичай, відсутністю ідейного змісту. Однак випускники балетної школи «Ла Скала» наприкінці сторіччя К. Бріанца, П. Леньяні, В. Цуккі уславилися не лише витонченою технікою, але й видатною драматичною обдарованістю. Саме П'єрїна Леньяні першою у світі виконала 32 фуєте. Вихованець школи «Ла Скала» Є. Чеккетті став відомим танцівником-педагогом, у якого вдосконалювали свою майстерність більшість видатних танцівників Європи. У 80–90 рр. XIX ст. італійські танцівники-віртуози виступали у різних країнах, збагативши хореографічне мистецтво цих країн.

Поза сумнівами, епоха Рисорджименто викликала духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Оновлюється в цю епоху і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію, та, на жаль, зазначає Фолько Портїнарі, «все це тривало лише до 1870 р. – сумнозвісного року закриття барвистого спектаклю епохи Рисорджименто. З цієї миті весь рисорджиментальний спалах з арени боротьби перемістився до рівня гаманців, війна перетворилася на боротьбу класів, батьківщина емігрувала до інших країн, на інші континенти... Але

слід визнати, що епоха Рисорджименто, саме її існування назавжди радикально змінило нашу культуру» [17].

У ці роки політика стала душею національного життя і проникла в усі галузі 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. Грамі, народжувався «народ-нація».

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

## Тема 2. Веризм: гуманізм життєвої правди

- 2.1. Виникнення та теоретичні засади веризму.
- 2.2. Література.
- 2.3. Музика.

### 2.1. Виникнення та теоретичні засади веризму

Завершення складного процесу, який привів Італію в 70-х рр. XIX ст. до возз'єднання, співпав із виникненням нових ідей. Демократична революція Рисорджименто залишилася незавершеною, значні прошарки суспільства були охоплені глибоким розчаруванням. У італійців з'явилося непереборне бажання побачити свою країну такою, якою вона є насправді – без романтичної ідеалізації. Франческо де Санктіс говорив, що все ідеальне треба замінити реальним. І дійсно, в останній третині XIX ст. панівною течією в італійській філософії став позитивізм, а напрямком у культурі Італії і водночас формою вираження гуманістичних поглядів став **веризм**.

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

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

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

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 творити літературу 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 становлять немовби цілісний організм, який існує, функціонує і розвивається по-своєму.

У 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 історичу літератури Франческо Де Санктісу (1817–1883). У його «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 положення: зміст і форма мистецтва знаходяться у 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 твори засновника теорії «веризму», критика і письменника Л. Капуану.

Веристи звертаються до живої сучасності: вони спираються на реалістичні тенденції попереднього періоду розвитку національної літератури, але в той же час засвоюють 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 фактичне становище народу. Велике значення для веристів мало засвоєння досвіду французьких письменників і критиків: Флобера, Бальзака, Тена, братів Гонкурів і особливо Е. Золя.

Веризм виник на підґрунті позитивізму, який, як відомо, став основою для становлення й утвердження натуралізму в мистецтві й культурі XIX–XX ст. 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, пристосувавши їх до італійської дійсності. Зі сформульованих І. Теном трьох чинників, що обумовлюють поведінку людини, – «спадковість», «середовище» і «момент» – особливого значення веристи надавали середовищу, уводячи до цього поняття усе, що оточує людину і впливає на неї, у тому числі і природу. Як завважає Л. Левчук, «однією з важливих ідей естетики І. Тена є ідея про «превалюючий характер», тобто пануючий тип людини, який складається у конкретному суспільстві та відтворюється мистецтвом. «Превалюючий 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 у расові глибини створюваного характеру, а потім обґрунтувати його моральну значущість» [9]. Внутрішні причини – особливості психіки, «життя душі» – тлумачилися веристами як певна функція організму й водночас ставилися у 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 був об'єктивний аналіз дійсності. «Простий людський фактор, – стверджував Верга, – ...завжди буде мати силу звершеного в дійсності, силу ширих сліз, хвилювань і вражень, що пройшли через живу плоть» [8, с. 117]. 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 простого копіювання. 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, фокусує 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 вища за реальну.

Іншим важливим принципом веристської концепції художньої творчості став принцип «науковості», що полягає у збиранні і вивченні «людських документів», у граничній конкретності розповіді. Виходячи з цього принципу, Верга, Капуана та інші письменники зображували не італійського селянина загалом, 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 розв'язувати проблеми, які хвилювали все італійське суспільство.

Одним із перших пропагандистів Емілія 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 періоду починається систематичне листування Камероні з видатним французьким романістом, у їхніх листах відбилася широке коло проблем,

пов'язаних з натуралізмом, творчістю самого Е. Золя та його учнів. Золя дружньо ставився до італійських однодумців – він називав Вергу і Капуану своїми «дорогими побратимами по перу». Веристи сприймали постулати Е. Золя стосовно свободи мистецтва: як відомо, він 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, – завважає Л. Левчук, – «проголошує предметом мистецтва процес спостереження над «усією людиною», про яку слід сказати «всю правду» [11, с. 113].

З перших же кроків веристам довелося вести боротьбу з прихильниками традиційних романтичних поглядів. Яскравим свідченням цієї боротьби в Італії є полемічний виступ Л. Стеккетті (псевдонім Оліндо Гверріні) у книзі «Нова полеміка» (1878). Стеккетті спростовує закид критиків щодо аморальності веристів. Він вважає, що зображення реального життя нікого не може образити, тому що прагнення відображати правду в мистецтві перетворилося на головну тенденцію нової епохи.

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 здійснює визначальний вплив на людину.

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

## 2.2 Література

Веризм почався з нарису, замальовки з натури – жанру, запозиченого письменниками з живопису, який відповідав вимозі об'єктивного вивчення дійсності. У такому нарисі («боццетто») у стислій формі описувалася якась особиста подія або здійснювалася 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 надавали перевагу малим формам: новелі, повісті. Веристська новела відрізнялася стислістю, не мала цікавої інтриги, драматичної композиції і трагічної розв'язки. У творчості веристів був і роман. Але він, зазвичай, складався з описів окремих картин життя або, так би мовити, монтувався з цілої серії нарисів і замальовок з натури. Капуана вважав роман найбільш життєздатною формою нового мистецтва, «справжнім епосом, єдино можливою епопеєю сучасного буття» і намагався знайти його витoki

вже у представників літератури Відродження. Гостре відчуття реальності і точне зображення життя у них були, на думку Капуани, тими реалістичними традиціями, на які могли спиратися веристи. «Прабатьком» нового італійського роману Капуана вважав «Декамерон» Боккаччо, в якому «всі паростки сучасного мистецтва готові були розпуститися». Від «Декамерона» Капуана накреслив чітку реалістичну традицію до «Заручених» Мандзоні, а від них – до веристських творів. Кращий веристський роман Верги «Родина Малаволья» Капуана ставить вище за романи Золя, вважаючи, що Верга досяг більшого ступеня «знеособленості» – ідеалу сучасного мистецтва.

У романі «Родина Малаволья» Верга продовжує започатковане в новелах дослідження царини села, прагнучи проникнути в суть тих суспільних і моральних зрушень, що відбуваються в ній під натиском формування капіталістичних відносин на селі, показавши історію збагачення, руйнування і невпинного розпаду родини рибалки. У романі «Дон Джезуальдо» романіст старанно досліджує механізм економічного успіху і морального зубожіння представника іншого середовища – чорнороба Джезуальдо, який зміг стати багатим власником у роки Рисорджименто.

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

Л. Капуана 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. У 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 захоплювала й інша проблема: у всіх подробицях продемонструвати складний взаємозв'язок чинників соціального і фізіологічного порядку, які формують внутрішній світ окремої особистості, її психологічний склад і навіть її долю: роман «Джачінта» (1879), серія новел «Жіночі профілі» (1877) та збірка оповідань «Селянки» (1894). У передмові до новели «Жіночі профілі» письменник говорить, що почуття і пристрасті його персонажів та їхнє вірогідне зображення покликані створювати у читача відчуття правди. Новели являють собою психологічні портрети різних жінок. Капуана вивчає жіночу психологію у взаємодії з фізіологією, пояснюючи поривання душі імпульсами плоті. Роман Капуани «Джачінта» з присвятою Е. Золя став першим веристським романом в італійській літературі. Капуана

вирішив проаналізувати пристрасть без романтичного ореолу: «Вивчити пристрасть щиру, хоча і дивну, навіть патологічну, тобто досліджувати пристрасть у зв'язку з фізіологією». В Італії у цей час розвивається експериментальна й «фізіологічна психологія», яка вивчає психіку залежно від життя всього організму. Капуана також звертається до «фізіологічної психології», що допомагає йому пояснити вчинки і дії його героїні. Пристрасть жінки є не тільки природною потребою любові, але й відбиває своєрідність її фізичного та духовного стану. Почуття Джачінти складне і багатогранне, воно динамічно розвивається і змінюється. Любов, що стала 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 родина, а також усе провінційне місто, в якому розгортається дія роману.

Створюючи веристський роман, Капуана і Верга значне місце відводили мові. У своїх літературознавчих працях Капуана багато уваги приділяє мові персонажа художнього твору. Оскільки італійське суспільство говорить на величезній кількості діалектів, перед художником слова постає складне завдання – твори, написані літературною італійською мовою, повинні бути зрозумілими тим читачам, які говорять на діалектах. Тому доводилося перекладати твори з літературної мови на мову діалекту. Часто такі перекладені твори на мові діалекту були відомими і користувалися більшою популярністю, ніж твір, написаний італійською літературною мовою. У мові персонажа повинен бути дотриманий своєрідний принцип «знеособленості», тобто твір повинен бути зрозумілим для пересічного італійця, який не завжди знайомий з тонкощами як літературної, так і діалектної мови.

У цій сфері новатором був Верга. Писати на діалекті означало для нього – 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 вільності, щоб зробити опис народного життя більш точним і правдивим. За допомогою свого таланту та засобів літературної мови Верга спромігся передати своєрідність побутової народної мови.

Значний внесок у розвиток і утвердження веризму зробив і Федеріко Де Роберто (1861–1927). Його літературний успіх пов'язаний з романом «Віце-королі» (1894) – хронікою сімейства сицилійських князів. Суворо, не шкодуючи сатиричних фарб, зображує тут Де Роберто сицилійську знать, простежуючи симптоми неухильної психічної і моральної деградації родового 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 «Череві Неаполя» (1884), «Життя і пригоди Рікардо 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, у 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 про кумедні і сумні випадки із повсякденного життя тосканських селян, з любов'ю відтворюючи образне народне мовлення.

Паралельно з наскрізною веристською проблематикою в італійській реалістичній прозі 70–80-х рр. XIX ст. існувала лінія іншого плану, започаткована 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 поєднуються з моральним повчанням і романтичною мелодраматичністю («Капелью священника» (1888).

Моральна проблематика пронизує і прозу Едмондо Де Амічіса (1846-1908): для нього характерні веристське тяжіння до нарису (в цьому жанрі він написав «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 вирізняє і головний прозаїчний твір Де Амічіса 80-х рр. – «шкільну повість» «Серце» (1886), яка принесла йому світову популярність і визнання.

Слід зазначити, що в 90-х рр. XIX ст. італійський роман через надмірний психологізм та натуралізм поступово втягується у декаданс, а принципи веризму нівелюються.

Отже, веристи вірогідно показали образ сучасної їм Італії, усе ще роздрібненої, незважаючи на офіційне об'єднання, з її феодальними пережитками, відсталістю, неуттвом і злиднями. Романісти і новелісти Верга і Капуана, Фучіні і Серао, Де Роберто, Де Маркі та інші митці з численного покоління веристів успішно досліджували світ людини з народу: факти і «випадки», зібрані в складених ними «людських документах», при всій їхній зовнішній безпристрасності, були сповнені чітко уловлюваним і відчутним для сучасників критичним, викривальним пафосом.

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 найбільш визначним явищем у художньому житті країни, що дало Італії цілу плеяду самобутніх літераторів.

Щодо поезії, термін веризм використовується у набагато ширшому змісті, ніж це було в прозі. До 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. Ч. Паскарелла, користуючись римським діалектом, змальовує картини з життя емігрантів-переселенців у надзвичайно вдало

зроблених «вінках сонетів». Врешті, поезія соціального протесту Ади Негрі значною мірою зазнала впливу школи Кардуччі та ідей веристського напрямку.

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

Веристська література була надзвичайно важливою віхою в історії італійської культури. Завдяки справжній демократичності та глибокій пошані до людини і до правди веристи впродовж декількох десятиліть усією своєю діяльністю сприяли культурному і національному об'єднанню країни.

### 2.3. Музика

Основні ідеї веризму знайшли своє відображення і в оперному мистецтві. У 90-ті рр. XIX ст. 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. Джорджано, Дж. Пуччіні.

Гуманізм оперного веризму визначався переважно ідеями веристської літератури. Розвиваючи творчі пошуки теоретиків веризму Вергі 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 Вергі, С. Ді Джакомо та інших письменників-веристів. Деякі драматурги-веристи, зокрема, Луїджі Ілліка (1857–1919) та Джузеппе Джакоза (1847–1906) були авторами лібретто багатьох веристських опер.

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

Одним із засновників веризму в музичному театрі був П'єтро Москані (1863–1945). Першим і одним із кращих зразків веристської оперної драматургії вважається його одноактна опера «Сільська честь» (1890).

До фундаторів оперного веризму належав і Руджеро Леонкавалло (1858–1919), світову славу якому принесла опера «Паяци» (1892). Пролог опери (монолог комедіанта Тоніо) – це своєрідний веристський маніфест, вираження авторського «кредо» композитора: змалювання життя без прикрас, зображення драм простих, звичайних людей. Паяц Каніо – найбільш типовий 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, майданного театру. Мелодійним багатством і ефектною театральністю вирізняються і інші опери Леонкавалло.

Широковідомим представником веризму був Умберто Джордано (1867–1948), а серед перших веристських музичних творів стала саме його опера «Малавіта» (написана за драмою Сальваторе Ді Джакомо «Обітниця», 1892). У ній розкривається драма, що відбувається у середовищі неаполітанської каморри. «Малавіта», як і інша опера Джордано «Місяць Марії» (також нав'язана однойменною п'єсою С. Ді Джакомо, 1910), вирізняється 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. Історико-романтична опера «Андре Шеньє» (1896), у якій вповні виявився драматичний темперамент Джордано, принесла композитору світове визнання.

Джакомо Пуччіні (1858–1924), найбільш відомий італійський композитор, послідовник Верді, розвивав реалістичні принципи національного оперного мистецтва. Популярність композитору принесли опери «Манон Леско» (1893) і особливо «Богема» (1896). Власне 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.

Отже, обсяг і глибина впливу веризму на культурне життя країни переконливо 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, відобразивши новий зміст італійської дійсності, місце особистості в ній та нові гуманістичні пошуки.

## Питання для самоконтролю:

1. Охарактеризуйте романтичне світовідчуття особистості засобами художньої творчості.
2. Окресліть складову поглибленого інтересу до національного минулого у творчості італійських романтиків.
3. Назвіть критерії краси в італійському романтичному образотворчому мистецтві.
4. Подайте загальну характеристику театральному мистецтву Італії епохи романтизму.
5. Охарактеризуйте музичне мистецтво Італії ХІХ ст.
6. Визначте країну – батьківщину веризму.
7. З'ясуйте методологію італійського веризму як методу пізнання і відображення світу.
8. Проаналізуйте досягнення в італійській літературі Італії другої половини ХІХ ст.
9. Опишіть визначальні риси веризму в італійській музиці.
10. Надайте загальну характеристику Рисорджименто.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Місце італійської культури епохи романтизму в європейському мистецтві першої половини ХІХ ст.
2. Творча спадщина письменника Уго Фосколо.
3. Традиції Рисорджименто в італійському образотворчому мистецтві ХІХ ст.
4. Італійська опера епохи романтизму.
5. Веристський гурток у Мілані: мета створення і діяльність.
6. Література веризму в Італії: напрямки і досягнення.
7. Роман у літературі Італії другої половини ХІХ–початку ХХ ст. (Луїджі Капуана і Джованні Верга).
8. Розвиток італійського музичного мистецтва в другій половині ХІХ–початку ХХ ст.
9. Творчий портрет Джузеппе Верді.
10. Рисорджименто в культурі Італії.

## Список літератури

1. Варварцев М.М. Захід та слов'янство у політичній спадщині Джузеппе Мадзіні / М.М. Варварцев // Український історичний журнал. – 2004. – № 6. – С. 46-60.
2. Затонський Д. Що таке романтизм? / Д Затонський // Слово і час. – 1998. – №4. – С. 70–74.
3. Ильина Т.В. История искусства. Западноевропейское искусство. – 3-е изд., перераб. и доп. / Т.В. Ильина. – М.: Высшая школа, 2000. – 368 с.
4. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волоніць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014, – 237 с.

5. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017, – 232 с.
6. История Италии: [в 3 т.]. / ред. С.Д. Сказкин, Л.А. Котельникова, В.И. Рутенбург. – М.: Наука, 1970. – Т. 2. – 608 с. : ил.
7. Історія світової культури. Культурні регіони: навч.посібн. / Керівник автор. колективу Л.Т. Левчук. – 3-тє вид. – К.: Либідь, 2000. – 520 с.
8. История итальянской литературы XIX–XX ст.: Учебн. / И.П. Володина и др. – М.: Высш. шк., 1990. – 286 с.
9. История эстетической мысли: [в 6 т.]. / Ин-т философии АН СССР, Сектор эстетики; М.Ф. Овсянников [и др.] ; ред. Т. Б. Любимова. – М.: Искусство, 1985. – Т. 3: Европа и Америка. Конец XVIII–первая половина XIX века. – 1986. – 496 с.
10. Культурологія. Історія мирової культури: учебн. / Под ред. проф. А.Н. Марковой. – 2-е изд. – М.: Культура и спорт, ЮНИТИ, 1998. – 600 с.
11. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібник / Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
12. Рапорт А.Я. Все об Италии / Итальянский институт культуры в Украине; Под ред. проф. Н.Ф. Баллони. – Харьков: Фолио, 2006. – 543 с.
13. Епоха Рісорджіменто в історії та культур Італії: колективна монографія // За загал. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2018. – 271 с.
14. Сабадаш Ю.С. Гуманізм як феномен італійської культури: монографія / Ю. Сабадаш. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
15. Стендаль Ф. Собрание сочинений: [в 15 т.]: пер. с фр. / Ф. Стендаль; под общ. ред. Б.Г. Реизова. – М.: Правда, 1959. – Т. 6: История живописи в Италии. – Салон 1824 г. – 559 с.
16. Томашевский Н. Итальянский театр эпохи национальных революций / Н. Томашевский // История западноевропейского театра. – Т. 3. – М. Искусство. – 1963. – 680 с.
17. Українська та зарубіжна культура: навч.посібн. / М.М. Закович та ін. – 2-ге вид. – К.: Т-во «Знання», КОО, 2001. – 550 с.
18. Фолько Портинари. Епоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Фолько Портинари. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Epoha-otkryhy-serdec>.
19. Storia d'Italia. Annali. Vol.22: Il Risorgimento. – Einaudi. – 2007. – 883 p.

## РОЗДІЛ VI

### КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст.

#### Тема. Здобутки культури Італії означеного періоду

1. Суперечності розвитку італійської культури першої половини ХХ ст.
2. Футуризм і політика.
3. Філософія та психологія.
4. Література.
5. Живопис та скульптура.
6. Кіно.

#### 1. Суперечності розвитку італійської культури першої половини ХХ ст.

Через особливу національно-історичну ситуацію гостроти в Італії набула криза моральних, духовних та естетичних цінностей, яка була притаманна італійській культурі цього періоду. На зламі століть не тільки остаточно руйнуються романтичні ідеали Рисорджименто, а й зазнає краху й віра інтелігенції 70–80-х рр. у позитивістські постулати науки та аналізу фактів як «засобу оволодіння дійсністю» (Ф. Де Санктіс). У філософії відроджуються ідеалістичні вчення, які вступають у 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 течії та напрямки. Молода творча інтелігенція Італії гарячково шукає шляхи і способи оновлення культури та її естетичної сфери, прагне додати мистецтву і культурі «динамізму», властивого реаліям нового століття, зробити їх засобами виявлення індивідуальності. На цьому ґрунті активізуються антигуманістичні та антидемократичні концепції. Так, націоналістичний рух стає синонімом пробудження національної енергії; ідеал прекрасного набирає вигляду культу індивідуалізму, сильної особи, якої нібито потребує країна для виконання своєї «історичної місії» – створення нової «латинської імперії». Зокрема, ніцшеанські ідеї набувають на італійському ґрунті

специфічних аспектів, сприяючи появі ідеології націоналізму, яка проникає в культуру. Власне соціально-культурні передумови надали ідейного забарвлення також і італійському авангарду, перш за все футуризму, який набув у другому десятилітті ХХ ст. загальноєвропейського масштабу.

«Футуризм вже з моменту своєї появи претендував не просто на новації у галузі художньої діяльності, але і на створення нової концепції усієї культури, нової логіки взаємин мистецтва і життя, навіть нових форм самого життя» [2, с. 14], – стверджує у своєму дослідженні з історії футуризму О. Бобринська.

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

Мистецтво, на думку його представників, не повинне бути реалістичним, у центрі його має перебувати не система гуманістичних цінностей та установок, а навпаки – устремління до влади, насильство, радикалізм. Футуризм не випадково випереджає ідеологеми італійського фашизму: художня інтуїція у майбутньому зчаста випереджає і впливає на дійсність.

Засновником футуризму в Італії був Філіппо Томмазо Марінетті (1876–1944). В Італії футуризм охоплює культуру загалом, політику, ідеологію, філософію зокрема. Ф. Т. Марінетті писав: «Футуризм – 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...» [11].

Офіційно італійський футуризм зародився 20 лютого 1909 р., коли у французькій газеті «Фігаро» був опублікований перший маніфест цього руху, укладений Марінетті. У цьому ж році він був опублікований італійською мовою в журналі «Поезія», а пізніше вийшов окремою брошурою. Цей «Маніфест футуризму» декларує ідеологічну та 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...» [12, с. 23], – захоплено закликав Марінетті.

У маніфесті проголошується «антикультурна», «антигуманістична», «антиестетична», «антифілософська» спрямованість цього руху. Причина такої категоричності позиції – опозиційність, властива всім модерністам, зокрема щодо попереднього мистецтва. У маніфесті Марінетті мета мистецтва – створити нову реальність, а всесвітньо-історичне завдання – «щодня плювати на вітар мистецтва». Важливу роль футуристи надавали «великому футуристичному сміху», який повинен «омолодити обличчя світу» [12, с. 23].

У цьому документі виявилися дві тенденції італійського авангардистського мистецтва початку ХХ ст.: з одного боку – реальна

потреба долучити до сфери художнього зображення нові елементи розвитку суспільства, цивілізації і знайти для цього відповідні образні та мовні засоби, а з іншого – антигуманна агресивна ідеологія, модний політичний націоналістичний 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 футуризму відсторонюється 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 мають для нас такий же інтерес, як страждання електричної лампочки» [12, с. 25].

Автори підручника «Естетика» (2005) зазначають: «Теоретична програма футуристів абсолютизувала значення форми мистецького твору. Заперечуючи культуру минулого, футуристи фетишизували техніку, індустрію, швидкість, породжені технічним розвитком нові ритми. Але, схилившись перед рівнем технічних досягнень ХХ ст., вони водночас намагалися довести, що технічний прогрес спричиняє духовне зубожіння, що техніка з часом знищить свого творця – людину» [4, с. 370–371].

Найбільш відомими осередками 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 тла в розвитку футуризму. З 1908 р., коли був заснований журнал «La Voce», відносини преси і руху стали більш тісними, особливо завдяки Дж.Папіні та А.Соффічі, а в 1913 р. за їхньою ініціативою був заснований журнал «Lacerba». Всі ці журнали, не зважаючи на відмінність філософських та естетичних платформ, сходилися у головному – у прагненні європеїзувати італійську літературу, звільнивши її від провінційних схем і традицій, долучити італійців до досягнень зарубіжної художньої думки.

Марінетті був, перш за все, організатором і пропагандистом у політиці та культурі. За першим Маніфестом впродовж декількох років було оприлюднено ще 17 подібних колективних декларацій, зокрема «Маніфест художників-футуристів» (1910), «Маніфест футуристської музики і футуристської скульптури» (1912). До «Технічного Маніфесту футуристської літератури» (1912) Марінетті наступного року додав «Бездрову уяву» і «Слова на волі», проklamуючи цілу низку кардинальних змін законів мови, вживання правил граматики і синтаксису. Ці зміни, заявляв Марінетті, продиктовані необхідністю адекватного відображення дійсності, динамізму сучасного життя, що змінюється досить помітно. «В епоху аероплана» старий повільний ритм мови, її застигла структура смішні і безсилі – «необхідно випустити слова на свободу із в'язниці латинського періоду» [11].

## 2. Футуризм і політика

Італійський футуризм мав викінчену політичну програму: «Війна – єдина гігієна світу. Хай живе мілітаризм і патріотизм... Нам потрібні герої, а не сентиментальні трубадури і співці місячного сяйва» [9]. Ця програма й сприяла співпраці Марінетті з Муссоліні. Війна повинна була дати футуристам «можливість наближення до первозданного відчуття життя у його цілісності, глибині і непередбачуваності, відчуття, очищеного від схем культури і від рефлексії» [2, с. 70], – наголошує О. Бобринська.

Марінетті був палким прихильником агресивної зовнішньої політики Італії, яка базувалася на військовій інтервенції: він створював футуристичні гуртки серед націоналістичної молоді, виступав з пропагандистськими лекціями в Італії і за кордоном; у своїх віршах і прозі оспівував колоніальну експансію в Африці, агітував за участь Італії у Першій світовій війні (1914–1918) і сам брав участь у ній добровольцем. Ці погляди і настрої були близькими до концептуальних засад фашизму, і з 1919 р. Марінетті стає одноступенем Муссоліні та проголошує спорідненість італійського футуризму з фашизмом. Між іншим, слово фашизм має італійське коріння: фашизм (італ. «fascismo», від «fascio» – жмуток, зв'язки, об'єднання). Перші фашистські організації з'явилися саме в Італії навесні 1919 р. у вигляді напіввійськових дружин із націоналістично налаштованих колишніх фронтовиків. У жовтні 1922 р. фашистськими угрупованнями, які перетворилися на потужну політичну силу, був інсценований озброєний «похід на Рим», що дав можливість правлячим колам Італії призначити Б. Муссоліні прем'єр-міністром.

Італійський футуристичний рух був також потужною політичною організацією: футуристи брали участь у виборах; вони мали власну програму соціальних і політичних перетворень, ними була видана ціла низка політичних маніфестів. Докладно аналізуючи італійський футуризм, Л. Левчук у своїй роботі «Західноєвропейська естетика ХХ 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» [9, с. 164–165].

Згідно з теоретичною платформою футуристів, дегуманізація мистецтва стверджувалася орієнтацією на «механічну людину», на пробудження у людини агресії та безкомпромісності в боротьбі за існування: «Мистецтво може бути тільки гвалтуванням і жорстокістю»; «Немає шедеврів без агресивності» [11]. Перед Першою світовою війною італійські футуристи пророкували початок «великої симфонії» – війни.

Ідея сильної держави і переважання державних інтересів над особистими були у футуристів засадничими. Вони передбачали перетворити Італію на

тоталітарну воєнізовану країну і таким чином звеличити її перед світом. Саме тому прихід до влади фашистів Муссоліні вони зустріли з радістю і схваленням. Футуристи в Італії повністю підтримали фашистський режим. У 1924 р. з'явився маніфест «Футуризм і фашизм», а 1929 р. – «Маніфест священого футуристичного мистецтва», 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 призвело футуризм до культу насильства, війни і сильної особи, що стало моральною підмурівкою моделі фашизму Муссоліні.

У 1926 р., коли Муссоліні заснував Академію для «координації і управління» 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 р. політична атмосфера в Італії все більше напружується, і після падіння режиму Муссоліні футуристичний рух практично занепадає. Остаточо ж історія футуризму завершується зі смертю людини, яка створила його, – Ф. Т. Марінетті помер від серцевого нападу 2 грудня 1944 р. Нова Європа після закінчення Другої світової війни головним чином через історичні, політичні і культурні реалії прагнула «забути» про футуристичний рух та його ідеали.

### **3. Філософія та психологія**

Не зважаючи на те, що 20-ті рр. ХХ ст. в Італії були позначені утвердженням фашистської диктатури, гуманістичне світосприйняття знаходило підтримку серед широких мас італійців не тільки як форма їхньої громадянської зрілості, а й особистої відваги та мужності.

Бенедетто Кроче (1866–1952) – один із видатних європейських філософів ХХ ст. увійшов в історію світової науки, насамперед, завдяки тому величезному позитивному внеску, який він зробив у наукову думку завдяки намаганням відстоювати гуманістичну спрямованість громадської свідомості.

У 1883 р. через землетрус у Казаміччіолі Б. Кроче втратив батьків і сестру, а сам на все життя залишився інвалідом. Після цього він присвятив весь свій час навчання і письменству (тільки опубліковані його роботи становлять понад сімдесят томів). У 1885 р. Б. Кроче заглибився в муніципальну і політичну історію та написав декілька нарисів, виданих у книзі про Неаполітанське повстання 1799 р. Подальше завдання – опис національного і духовного життя Італії з часів Ренесансу – спонукало Кроче

самостійно досліджувати природу історії і пізнання. Кульмінацією цих досліджень стало опубліковане в 1893 р. есе «Історія, підведена під загальне поняття мистецтва», у якому він висвітлив взаємини між мистецтвом та історією і довів, що інтуїтивне пізнання одиничного об'єкта є необхідною умовою як естетичного вираження, так і історичного знання. Висвітлюючи міжнародний вплив мистецтвознавчих праць філософа, О. Оніщенко підкреслює: «Популяризації теорії інтуїтивізму в країнах Західної Європи значною мірою сприяли власне теоретичні розробки Б. Кроче. ...Грунтуючись на бергсоніанській ідеї «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 феномена мистецтва» [15, с. 119].

У 1895 р. відомий італійський філософ Антоніо Ламбріола просив Б. Кроче про сприяння у справі публікації деяких робіт К. Маркса. Проведені Б. 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 здійснення волі, яка відбувається 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 р. Б. Кроче і Джованні Джентіле (1875–1944), який був другом Б. Кроче з дитинства, оголосили про початок видання часопису «La Critica: Rivista di letteratura, storia e filosofia» («Науковий журнал: література, історія, філософія»), який виступав за антиметафізичний і методологічний підходи до літературної критики, історії та філософії. Його метою був подальший розвиток гуманістичної традиції в науці і людській духовності. Так, О. Топурідзе звертає нашу увагу на наступне: «З цим журналом Кроче пов'язує початок нової ери в своєму житті, бо робота в ньому означала поєднання обов'язків вченого і громадянина. Впродовж усього свого тривалого життя Кроче боровся за утвердження гуманістичних ідеалів. Для нього був неприйнятним будь-який прояв антигуманізму і знецінення людської особистості як у філософії, так і в мистецтві» [19, с. 6].

У 1902 р. Б. Кроче опублікував свою найбільш відому роботу «Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика». У ній він доводив автономність мистецтва, відмінного, наприклад, від історії, філософії чи емпіричних наук. Після цієї книги 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 Б. Кроче набули суспільного визнання, і в 1910 р. йому було надане довічне сенаторство.

У 1920 р. Джованні Джолітті, прем'єр-міністр Італії на той час, попросив Б. Кроче обійняти посаду міністра освіти Італії, на якій він пробув усього

один рік, бо Б. Муссоліні замінив його на Дж. Джентіле. У наступні двадцять років панування фашизму книги Кроче були вилучені з навчальних програм, а їхнє місце посіли роботи Дж. Джентіле.

Слід зазначити, що вплив Дж. Джентіле і як політика, і як науковця на італійську культуру першої половини ХХ ст. був величезний і з його думкою рахувалися у різних структурах влади. В університетах його слово зчаста було вирішальним, але за межами Італії його теорія актуалізму не справила помітного впливу, хоча його філософський талант і авторитет були незаперечними. Він уважався віртуозом «думки, яка розмірковує вголос», і цим майже гіпнотично впливав на мислення інших. Проте по смерті автора теорії актуалізму цей ефект зник, а подальша філософська наука втратила до нього науковий інтерес.

Опублікований Дж. Джентіле 21 квітня 1925 р. «Маніфест інтелектуалів-фашистів» спричинив фурор не тільки в середовищі філософів. Дж. Джентіле провів аналогію між фашизмом і «Молодою Італією» Дж. Мадзіні епохи Рисорджименто. Лібералізм Б. Кроче він називає агностичним, свободою зречення. Нову ідею держави може дати лише меншість, фашистська організація молодих – рішучих, озброєних чорносорочечників. Їхній 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» [19, с. 7].

У відповідь Б. Кроче пише «Маніфест інтелектуалів-антифашистів». З сотнями підписів він був опублікований у «Mondo» та в інших газетах. На з'їзді ліберальної партії 28 червня 1925 р. Б. 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 погром у неаполітанському будинку філософа «Palazzo Filomarino». Міжнародна преса виступила на захист Б. Кроче, проте його ім'я було викреслене з усіх академічних списків, а роботи потрапили до переліку заборонених книг.

У період зіткнення традиційного італійського гуманізму з антигуманізмом (Муссоліні, Дж. Джентіле або Т. Марінетті) Б. 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» [15, с. 119].

У 1943 р. замість часопису «La Critica» починає видаватись «Quaderni della Critica» («Критичні зошити»), зі сторінок якого голос Кроче мав потужний вплив на італійську культуру. «Критичні зошити» стали ареною суперництва різноманітних точок зору поборників за владу, які брали початок у культурній спадщині руху опору. Молоді, критично настроєні

інтелектуали вважали гуманістичний лібералізм Б. 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. Уся італійська культура ХХ ст., і та, яка йшла його шляхом, і та, яка протиставлялася йому, відштовхувалася від концепцій Б. Кроче. З цього приводу А. Грамші зазначав: «Його величезна популярність і вплив, які розповсюдилися далеко за межами академічних кіл, пояснюються моральною суттю його особистості, досконалістю його літературного стилю і, найголовніше, близькістю його філософії до філософії життя, значно ближчої, ніж це було характерним для будь-якої іншої філософії» [3, с. 179].

Бенедето Кроче і сьогодні залишається учителем гуманізму, вплив його ідей – надзвичайний: він започаткував рух за моральне та духовне перетворення Італії. Усі новаторські течії в сучасному італійському мистецтві і літературі ґрунтуються на його ідеях.

Антоніо Грамші (1891–1937), його філософські та естетичні погляди також формувалися у специфічних умовах італійської дійсності першої чверті ХХ ст. У своїх працях А. Грамші 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. Основними його доробками є «Тюремні зошити», «Формування інтелігенції», «Театральна хроніка». Початок творчої діяльності А. Грамші збігся з початком першої світової війни. А. Грамші – засновник Італійської комуністичної партії, організатор антифашистського руху в країні.

Засаднича теоретична праця А. Грамші – відомі «Тюремні зошити» – була написана за ґратами, коли він був ув'язнений з приходом фашистів до влади після поразки італійських революційних сил у 1918–1919 рр. «Опублікування... праць, створених у німотній самотності в'язниці, було справжнім відкриттям, що сприймалося як одкровення» [14, с. 76–77].

«Тюремні зошити» Грамші стали відомі італійській громадськості вже після того, як з фашистською диктатурою у країні було покінчено, а наслідки фашистського «керівництва» культурним життям нації переважно вже ліквідовані, і, як писав у 1951 р. італійський драматург Едуардо Де Філіппо, «спостереження і висновки Грамші набувають сьогодні сили точного передбачення й значно більш актуальні, ніж висловлювання багатьох сучасних критиків» [20, с. 153]. «Грамші, – зазначає філософ Карло Салінарі, – ще недостатньо відомий за межами Італії, але в середині країни оприлюднення «Тюремних зошитів» стало найбільш визначною подією культурного життя після Другої світової війни... Багато з теоретичних положень Грамші тепер уже стали надбанням усієї 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» [18, с. 86].

Окрім філософії, неабиякий доробок у розвитку культури цього періоду здійснила й італійська психологія. Італія цього періоду дала світу одного із найбільш відомих психологів – Чезаре Ломброзо (1835–1909).

У 1856 р. він закінчив університет у Павії, а з 1862 р. став його професором, присвятивши все своє життя судовій психіатрії та антропології. Переважна проблематика досліджень – роль генетичного фактора у становленні творчої геніальності та його проекція на психічний стан митця. Його праці привернули увагу багатьох фахівців та вчених (Е. Кречмер, Ф. Гальтон), надихнувши їх на осмислення й подальшу розробку як «позитивного», так і «негативного» варіантів аналізу спадкового фактора у художній творчості. Проблема ця поставала ще перед античними мислителями, які стверджували, що творча одержимість і нормальний психічний стан митця – речі несумісні. Теоретичним підсумком тривалих дискусій стала низка дослідницьких робіт, найбільш ґрунтовною з яких виявилася праця Ч. Ломброзо «Геніальність і божевілля».

Аналізуючи вплив спадковості на геніальність та божевілля, Ч. Ломброзо звертається до фактів, які, 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» [4, с. 239].

Так, М. Арнаудов робить акцент на впливі, який справили ломброзівські ідеї на подальше вивчення проблеми: «Ломброзо створив велику школу своїми сенсаційними відкриттями, що підтвердили... передбачення багатьох не знайомих із творчою психікою людей про щось ненормальне у генія» [1, с. 41]. Ця праця зацікавила і Фрейда, який виступав апологетом концепції спадковості у художній творчості, запропонованої італійським психологом. У межах психоаналізу вона не набула ґрунтового осмислення, а залишилася на рівні констатації, проте факт успадкування наукових орієнтирів дослідника очевидний.

#### 4. Література

Розглядаючи культуру Італії цього періоду, не можна не згадати про культову особистість – видатного поета, письменника, драматурга, державного діяча та політика Габріеля Д'Аннунціо (1863–1938). Завдячуючи тому колосальному впливу, який він мав на культуру, мистецтво і суспільну думку Італії, а також через його погляди та екстравагантні вчинки митця називали «персонажем епохи», «арбітром елегантності», «національним пророком», «божественним Габріелем».

В Італії він створив провідні міфи та маски літературного декадансу, оздобленого націоналістичною ідеєю; гедонічний культ краси, який був притаманний «сильній» особистості, яка вивищується над буденним існуванням. Д'Аннунціо був щедро обдарованою особистістю, його вражаючою рисою було винятково емоційне сприйняття дійсності – він ламав світовідчуття попередньої епохи не тільки як художник, але й як «персонаж епохи» – унікальна особистість.

З кінця XIX–початку XX ст. він став зіркою першого гатунку на інтелектуальному небосхилі Європи. Його романами захоплювалась культурна еліта, його п'єси не сходили із театральних сцен, і важко було знайти письменника цієї епохи, на якого б не вплинула творчість Д'Аннунціо.

Це була метушлива епоха великих змін, революцій, світових воєн, і Д'Аннунціо репрезентував себе в ній не лише як поет і письменник, але і як новатор, талановитий військовий і харизматичний політик. Його влучно охарактеризував І. Кормільцев: «Це було не одне, а цілих три життя – такі багаті подіями були прожиті поетом довгі сімдесят п'ять років» [8, с. 138]. Його стиль життя, поведінку і пристрасті, декадантський шарм, яким суспільство намагалось наслідувати, дослідники нарекли «д'аннунціонізмом».

Габріеле Д'Аннунціо народився у 1863 р. в провінційному містечку Песькара в Італії у багатій та родовитій сім'ї. Свою обдарованість він виявив доволі рано, коли в 16 років надрукував першу збірку «Перша правда», 1879 року – стилізовані гімни та елегії, у яких класичну традицію юний автор поєднував з натуралістичною. Молодий поет їде до Риму, стає журналістом, публікує ще одну книгу віршів – «Нова пісня» (1882), у якій наявна 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 р. виходить його збірка оповідань «Невинна земля» (1882), у якій виразно відчувається трансформація веристської новелістичної традиції, хоча підхід автора до зображення побуту простих людей і природи принципово інший – новели висвічують у людині інстинкти, які дремають на дні її свідомості.

Збірки новел «Книга дів» (1884) та «Святий Панталеоне» (1886), пізніше об'єднані під загальною назвою «Песькарські новели» (1902), засвідчують майстерність Д'Аннунціо в царині новелістичного жанру: тут і стилізована хроніка, і боксаччівський анекдот, і мопсанівська містка психологічна новела. Гедоністичні настрої Д'Аннунціо набувають свого віддзеркалення у романі «Насолода» (1889), а морально-психологічним колізіям присвячені повість «Джованні Епіскопо» (1892) та роман «Безневинний» (1892).

У 1893 р. у трьох статтях під загальною назвою «Мораль Емілія Золя» Д'Аннунціо відкинув натуралізм, який, на його думку, зазнав поразки, як зазнав поразки і Е. Золя. Наука, з його точки зору, виявилася нездатною відповісти на віковічні 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. У романах «Тріумф смерті» (1894), «Діви скель» (1886) та «Вогонь» (1900) втілений д'аннунціанський міф про місію латинської раси, покликаної повернути Італії римську велич, про «надлюдину», яка поєднує силу волі та естетичність, художній талант і дар полководця.

Останній роман Д'Аннунціо, написаний перед війною у 1914–1918 рр., «Мабуть – так, мабуть – ні» (1910), розповідає про зухвалого та відважного льотчика, якого не зупиняє від смертельного ризикованого польоту навіть загибель друга. Від цієї надлюдини вже відчутний подих війни. Д'Аннунціо захоплено описує роботи в авіаційному ангарі, милується «красою» торпедної атаки підводного човна. Оспівування техніки, швидкостей парадоксально споріднює естетика Д'Аннунціо з нахабою-футуристом Т. Марінетті. Футуристи загалом негативно ставилися до Д'Аннунціо, навіть один зі своїх маніфестів назвали «Боги вмирають, а Д'Аннунціо все ще живий».

Вірний своїм ідеалам, Д'Аннунціо бере участь у першій світовій війні в чині капітана, виявляючись у бою справжнім сміливцем. Незважаючи 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 Спліт, скидає бомби і прокламації, спостерігає загибель бойових товаришів, при невдалому приземленні пошкоджує собі зоровий нерв і сліпне на одне око. З цих пір канонічний образ поета доповнюється пов'язкою на оці.

Слід зазначити, що низка його військових ідей втілюється з таким успіхом, що вони назавжди входять в історію війн. Так, у серпні 1918 р. Д'Аннунціо здійснює бойовий виліт до Відня, 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 «arditi», («хоробрі, палкі, відчайдушні») – ветеранів елітних формувань збройних сил: гвардії, кавалерії, авіації і флоту – 15 місяців утримував неприступним місто Фіуме. І навіть після капітуляції міста він став не просто героєм, а кумиром націоналістичної молоді. Десятки тисяч ардіті та фіумських легіонерів, як і раніше, вважали його своїм поводитирем 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» [8, с. 151] – бо багато чим був зобов'язаний йому. Не лише ідеї, але й пози, риторика – все це певною мірою засвоєне з подачі Д'Аннунціо. І Муссоліні приймає 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 майбутніх подій, поет встає у позу «мешканця башти зі слонової кістки». Муссоліні це абсолютно влаштовує: забезпечивши нейтралітет ардіті, фашисти можуть почувати себе господарями країни. Коли 30 жовтня 1922 р. Муссоліні зосереджує у своїх

руках всю повноту влади, він безмежно вдячний поету за невтручання і з розмахом висловлює свою подяку: держава викупує 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 обсипають зливою нагород та обирають академіком.

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

За останні роки життя він практично не полишає «Вітторіале». Знову намагається писати, проте йому вдається тільки декілька автобіографічних творів і деякі незавершені фрагменти. Помер Д'Аннунціо 19 вересня 1938 р. у розкоші, в самотності і в забутті, яке спіткало не тільки його, а й кращі його художні твори.

Про фінальні метаморфози в житті цього національного кумира вдало висловився І. Кормільцев: «Ретельно перевіряйте тих, хто вихваляє вас і називає вчителем. Серед них може виявитися не тільки ваш Іуда, але і ваш Муссоліні. Друге набагато страшніше» [8, с. 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 засвідчують, як суттєво, а то й кардинально воля і талант однієї людини може впливати на культуру, політику, громадську думку і майбутнє цілої країни.

У контексті бурхливих і суперечливих процесів в суспільно-політичному житті Італії перших десятиліть ХХ ст. заслуговують на увагу й деякі погляди та концепції. Адже у певній частині творчої інтелігенції у цей же час переважають песимістичні настрої. Духовна і повсякденна вульгарність трактується багатьма художниками як неодмінна і нездоланна умова для будь-якого людського співтовариства, а людина в ньому приречена на самотність, відчуженість, непорозуміння. Виникає сумнів власне щодо можливості об'єктивного бачення реальності, яка розпадається на фрагментарні враження. Таке світобачення, що було іншою формою кризи італійської культури, зберігало гуманістичну налаштованість, але, разом з тим, несло в собі зневіру у можливість розуму осягнути складнощі і таємниці життя, створити органічну систему цінностей. Все це призводило до скепсису, а інколи й до пошуків спіритуалістичних виходів, до створення нових духовних течій і пошуків нових кумирів.

Заслуженою популярністю в Італії цього періоду користується письменник Луїджі Піранделло (1867–1937), у творах якого трагічні злами моментів духовного життя італійського суспільства початку ХХ ст. відображені з величезною художньою силою і глибиною психологічного проникнення. Як прозаїк, він збагатив національну традицію, трансформовав веристську новелу,

відкривши нові перспективи для морально-психологічного роману. Свої філософсько-естетичні погляди Піранделло сформулював у 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». Письменник таким чином спирається не на загальні досягнення сучасної науки, а на психіатрію, яка, на його думку, лише одна здатна пояснити складні внутрішні процеси, які переживає сучасна людина.

З гіркотою Піранделло говорить про кризу ідеалів, характерну для італійської дійсності 90-х рр. XIX ст., про самотність особи і спустошеність молодого покоління, яке вступає у життя без віри в ідеали. Він більш гостро, на відміну від багатьох його сучасників, відчув кризу свідомості, її історичні, соціальні та психологічні витоки. У мистецтві ця криза проявилася у 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 підставі якогось наперед обдуманого плану або роздумів, а виливається безпосередньо з почуття.

Ці ідеї набувають подальшого розвитку в трактаті «Гуморизм» (1908), у якому Піранделло викладає свою теорію зображення життя у мистецтві. Трактат складається з двох частин: у першій йдеться про природу комічного – автор робить екскурс в історію розвитку гумору в світовій літературі; в другій він розглядає взаємозв'язки мистецтва і життя, проблему творчості і відображення особи в мистецтві та окреслює особливості свого художнього методу, спираючись на філософський релятивізм, популярний на початку XX ст.

Внутрішній світ людини уявляється Піранделло у вигляді відчуттів, які безкінечно виникають і згасають, прагнень, ідей, які перебувають у безперервному русі і боротьбі, відображаючи суперечливе єство кожної людської особи і не дозволяючи їй застигнути у 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» особистість.

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

засуджував ту реальну дійсність, яка була причиною духовного зубожіння, безвір'я, втрати духовних цінностей, особистісної відчуженості. Піранделло – не безпристрасний спостерігач, а митець, який викриває антигуманні системи та захищає людину.

Одним із найбільш відомих провідників молодого покоління італійських літераторів початку ХХ ст. був флорентійський поет, прозаїк, критик і філософ – Джованні Папіні (1881–1956). В Італії він був пропагандистом філософії прагматизму, якому присвятив свої праці: «Сутінки філософів» (1906), «Друга половина» (1912), «Прагматизм» (1913). Проголошуючи єдиною реальністю людське «Я», він ототожнював істинне з прагматично корисним. У своїх спостереженнях Папіні часто оперує парадоксами, грає роль руйнівника старих авторитетів, вбачаючи свою «місію» в тому, щоб заперечувати, спонукати, турбувати і завантажуватись людськими проблемами.

Все найбільш визначне з численної творчої спадщини Дж. Папіні було створене ним на початку ХХ ст. У галузі літератури він був засновником нової течії – фрагментаризму, для якого характерними є боротьба з сюжетністю та заперечення інтриги. Матеріал дійсності розпадається під пером письменника на окремі фрагменти, уривки думок і аплікації відчуттів. Свої розповіді він називав «філософськими казками». Це збірки «Трагічна повсякденність» (1906) та «Слова і кров» (1912). До збірки «Трагічна повсякденність» Папіні написав три передмови, окремо звертаючись «до поетів, до філософів і до людей з ерудицією». У цих передмовах він викладає свої філософсько-естетичні вимоги. Папіні говорить, що його розповіді народилися у 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 багатогранного «Я».

Папіні відстоює ідею несвідомої, інтуїтивної творчості і порівнює поета з дитиною. Поет не повинен пояснювати світ, уважає Папіні, він, як дитина, повинен лише передавати свої відчуття від зіткнення з цим світом.

У подальшому послідовники Папіні – фрагментаристи – об'єдналися у самостійну групу в літературі між 1912 і 1914 рр. На чолі течії став Арденго Соффічі. До руху долучилися У. Бернасконі, Дж. Бойне, Д. Кампана, А. Онофрі та ін. Фрагментаризм проявив себе головним чином у малих формах прози і в поезії; були зроблені спроби перенести цю манеру і до роману («Леммоніо Борео» А. Соффічі, 1912). У 1920–1930-ті рр. фрагментаризм започаткував нову літературну течію – «артистична проза».

Помітну роль у пошуку нових елементів у зображенні суспільства і відповідних йому образних та мовних засобів відіграв досвід Джан П'єтро Лучіні, який у своїх віршах кінця 90-х років експериментує з поетичною формою, спираючись на французьких символістів. У 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 з цієї теми склали цілу збірку, так і названу – «Антид'аннунціана» (1914).

## 5. Живопис та скульптура

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

Найбільш яскравими його представниками були – композитор Б. Прателла; живописці – У. Боччоні, К. Карра, Дж. Балла, Дж. Северіні, Л. Руссоло; архітектори – А. Сан-Еліан, М. Кьяттоне та ін.

Українська дослідниця Г. Меднікова вказує: «Мета футуристів – відтворити у 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» [13, с. 37]. Це яскраво демонструють картини Дж. Балла, Дж. Северіні та роботи У. Боччоні. Рух і швидкість витиснули все і стали переважним 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 ін.

Так, враження руху граничної сили спробував відтворити Дж. Балла в «Пострілі з рушниць» – звук і провал простору створили форму багатокольорового кристалу. Як справедливо зазначає Ю. Малюга, «Справжнім здобутком футуризму можна вважати динамізм і симультанізм (проникнення предметів один в одного)» [10, с. 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, яка біжить, не чотири, а двадцять ніг, намагаючись у такий спосіб відтворити декілька послідовних і реально поділених у часі моментів процесу руху. У його ж картині «Абстрактна швидкість – автомобіль проїхав» – широкі, розмиті форми, що розбігаються на поверхні полотна, змушують повірити, ніби тут щойно на великій швидкості промчав автомобіль. Біла смуга символізує шлях, зелений колір – пейзаж, а синій – небо. Деформований простір викликає таке ж відчуття, яке зазнаєш, сидячи в автомобілі, що мчить з великою швидкістю, а поза вікнами проносяться предмети.

Динамізмом були пройняті і симультанні (одночасне сприйняття кольорової гами) зображення, які немовби міняються місцями, у залежності від настрою глядача чи певного зусилля уяви: прозорість зображення на першому плані дає можливість ніби крізь серпанок роздивитись розташування більш масштабного образу на задньому плані, і навпаки. На картинах Дж. Северіні постаті людей набувають такого своєрідного

«просвічування»: крізь обриси тіла взаємно проникають інші зображення – живих істот, меблів тощо.

Умберто Боччоні у своїй роботі «Єдина форма протяжності в просторі» здійснив спробу пластичного втілення програми футуризму в скульптурі, яка спонукала його до використання незвичайних матеріалів. Поступово у футуристів формується школа «виготовлення речей». Боччоні створює «Пам'ятник плящі», а Прамполіні конструює свої твори із фрагментів металевих меблів.

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» [13, с. 40].

Італійський футуризм як мистецький напрямок проіснував понад тридцять років. Його послідовники витрачали багато сил на створення програмних маніфестів, проведення виставок, музичних і літературних вечорів. Однак у 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». Через досвід футуризму пройшли багато видатних художників ХХ ст., шляхи яких у подальшому розійшлися.

## 6. Кіно

Початок ХХ ст. в Італії ознаменувався зародженням та бурхливим розвитком кінематографа. «Італійське кіномистецтво пройшло довгий та складний шлях від становлення до визнання, створивши на цьому шляху і новий напрямок у кіно – неореалізм, який став утвердженням гуманістичного світовідчуття» [16, с. 197]. Фільми італійських режисерів стають світовою класикою та взірцем сповідування гуманістичних ідей. Це передусім роботи Вітторіо Де Сіка, Джузеппе Де Сантіса, П'єтро Джермі, Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні та ін.

Перші італійські фільми з'являються на екранах у 1905 р., вони створюються на трьох студіях: у Мілані – фотографом Комеріо, в Турині – оптиком А. Амброзіо, в Римі – механіком Ф. Альберіні і майже дослівно повторювали рецепти французької «комічної школи». Отже, до створення перших італійських фільмів долучилися люди, які мали не лише художній хист, а і технічну вправність. Перші італійські стрічки ще не відображали гуманістичних традицій Відродження та й взагалі мало розповідали про свою країну. Лише з 1910 р. в італійських фільмах почали з'являтися риси, що

засвідчили формування національного стилю, національної школи кіно, появи якої сприяли причини як політичного, так і культурного характеру.

Успішний творчий поступ потребував теоретичних трактувань і розробок. Так, італійський теоретик Р. Канудо публікує «Маніфест семи мистецтв» (1911). Ця робота власне і була обумовлена появою нового виду мистецтва – кінематографа. Автор маніфесту переконував: «Ми маємо потребу у кіно, щоб створити тотальне мистецтво, до якого завжди тяжіли би всі інші види мистецтва» [7, с. 23]. Як вважає О. Оніщенко, у «Маніфесті семи мистецтв» простежуються певні перехресцювання з античними, середньовічними та частково ренесансними теоретичними традиціями на рівні осмислення проблеми «мистецтво – наука». Проте, якщо провідні мислителі минулого спочатку ототожнювали їх, а потім намагалися довести принципову неможливість такого ототожнення, Р. Канудо зазначає, що факт виникнення кінематографа зумовлює наявність «золотого перетину» між наукою і мистецтвом, адже кіно – це «казковий новонароджений син Машини і Почуття» [15, с. 38]. Отже, італійський теоретик доходить висновку, що «наш час...синтезував різноманітний людський досвід. Ми підвели підсумки практичного життя і життя почуттів. Ми поєднали Науку з Мистецтвом» [7, с. 24].

На цей час в Італії була дуже популярною теорія латинського елітаризму, тобто ідея про те, що історично Італія призначена стати другою після Великобританії світовою колоніальною державою, чим пояснювалася необхідність війни з Туреччиною, яку, в свою чергу, проголошували визвольною, та стверджували, що її мета – звільнення пригноблених народів Африки; до того ж війна має принести італійському народу добробут, припинення еміграції, повернення епохи панування Римської імперії. Прем'єр-Міністр Італії Джованні Джолітті, який майже чверть століття перебував при владі, використовував усі можливості для впливу на громадську думку: 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 відірваним від будь-якого мистецтва народом була набагато глибшою, ніж в інших країнах. Народ, який говорить на безлічі діалектів, не мав доступу до літератури і театру, розрахованих виключно на освічену публіку. Кіно ж було доступне і зрозуміле всім – від Сицилії до П'ємонт, – і тому так стрімко збільшувалася кількість залів, де демонструвалися фільми римської, туринської або міланської студій.

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» у ці роки в Турині 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 власне італійські костюмно-історичні фільми, які набули великої популярності на світовому кіноринку, з'являються саме у момент підготовки до війни з Туреччиною, і їхній вплив досягає свого апогею в 1911–1912 рр., в період тріполітанської кампанії. Нагадування про минулу славу Риму, про велич імператорів були тоді на часі, й історичні «голоси» римської студії «Чінес» або туринської «Італо Фільм» відіграли неабияку пропагандистську роль. У жодній країні світу не було таких сприятливих умов для створення історичних фільмів, як в Італії: пейзаж, ідеальний клімат, безліч пам'яток архітектури допомагали відтворювати події часів Римської імперії, Відродження і визвольних воєн ХІХ ст. До того ж, і це важливий фактор, вдосталь було дешевої робочої сили, та й театральні актори легко пристосовувалися до умов роботи в кіно.

Навіть короткий ретроспективний аналіз відгуків кінокритики свідчить, що італійські історичні фільми цього періоду («Останні дні Помпеї» (1908), режисер Казеріні; «Камо грядеши?» (1909), режисер Гуаццоні; «Кабірія» (1914), режисер Пастроне) досягли всесвітнього успіху і стали улюбленими як в італійського, так і в іноземного глядача.

Слід визнати, що в них дійсно були присутніми і професійна винахідливість, і художня майстерність, і неперевершена видовищність. Так, фільм «Кабірія», робота над яким продовжувалася два роки, пишністю і розкішшю побив усі 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 Сицилії, і обряд жертвоприношення у карфагенському храмі Ваала. На тлі історичних подій розвивалася любовна інтрига, дуже складна, заплутана, багата на надзвичайні події.

Варто підкреслити, що тут був використаний і збагачений попередній досвід італійських історичних фільмів, тому вдалося створити кінопанораму високого технічного рівня, не позбавлену при цьому художньої вартості. Режисер фільму Пастроне разом з оператором Сегундо Хомона вибудував рух людей і предметів так, щоб досягти ефекту монументальності в масових сценах. Новим у кінематографічній техніці було вміле використання макетів, панорам та застосування візка, на якому встановлювали камеру в епізоді переходу через Альпи. Найбільш важливим художнім відкриттям у «Кабірії» та інших італійських історичних фільмах було створення в кінокадрі простору, глибинної перспективи, що дозволяло демонструвати дію декількома планами. А досягнення декораторського мистецтва примусили кінематографістів звернути увагу на сучасні прийоми спорудження декорацій. Спочатку їх зводили в павільйонах, копіюючи театральну сцену, а потім – на натурі, для забезпечення

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

У цей же період на кіноекранах з'являється й італійська психологічна драма. Її герої – зазвичай представники вищих кіл суспільства, декаденти, які переживають складні перипетії кохання, ревнощів і «світову скорботу». У широкій публіки ці фільми користувалися успіхом завдяки застосуванню традицій мелодрами, яка входила до обов'язкового репертуару мандрівних театральних труп. Нове кінематографічне видовище було продовженням та розвитком «драми арени», тобто театральних вистав, які влаштовуються для широкої публіки просто неба. Характер таких постановок і стиль акторської гри, багатой на вибухи пристрастей, майже в незмінній формі перекочувалися на екран. Традиції опери також знайшли своє втілення в італійських фільмах як історичних, так і сучасних. Простота оперної інтриги, пишнота декорацій, рух тисяч статистів – все це подобалося не тільки театральному, але і кінематографічному глядачеві. Отже, стиль італійських фільмів був своєрідним синтезом: з одного боку, пропагована д'аннунціанська декадентська література, з іншого – традиції популярних народних видовищ.

Об'єктивно слід визнати, що, на жаль, створюючи історичні фільми та психологічні драми, італійське кіно дуже рідко звертало увагу на справжнє життя Італії, де більшість населення потерпала від голоду, безробіття, неписьменності, політичного безсилля влади, яка, граючи в демократію, водночас прагне зберегти монархічні традиції. Щоб зображати реалії життя, потрібні були нові форми. Методологічним підґрунтям таких форм у кінематографі став веризм – реалістичний напрямок в італійському кінематографі 1908–1914 рр., представлений екранізацією літературних творів натуралістичного характеру. Цикл романів з життя сицилійських селян і рибалок Дж. Вергі, засновника веризму, тривалий час живив творчу фантазію кінематографістів і літераторів. Згодом один із класиків неореалізму – режисер Лукіно Вісконті – знайшов у романі Дж. Вергі «Малаволья» тему для чудового фільму «Земля driжить» (1948).

Серед письменників, які перебували під впливом веризму, найбільшу популярність здобув романіст і драматург неаполітанець Роберто Бракко. Все своє життя він провів у Неаполі, місті розкошів та злиденності, аристократичних палаців і нужденних кварталів. У своїй творчості, як і в політичній діяльності, Р. Бракко виступав на захист народу. Він помер забутим, переслідуваний режимом Муссоліні через те, що наважився виступити як антифашистський кандидат у депутати на останніх парламентських виборах у 1923 р.

Звернення Р. Бракко до кінематографа позитивно вплинуло на розвиток італійського кіномистецтва. У 1914 р. режисер Ніно Мартоліо (1870–1921) запропонував письменнику написати сценарій за мотивами його п'єси «Загублені у мороку» (1901). Завдяки співпраці цих двох талановитих митців

з'явився фільм, який і до сучасності залишається класичним твором німого італійського кіно. Доля «Загублених у 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 Н. Мартоліо і Р. 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 у мороці» – це мелодраматична розповідь про бідну дівчину Паоліне, сліпого вуличного співака Нунціо і про спокусника, багатого аристократа ді Валленца. У банальному, на перший погляд, сюжеті Н. Мартоліо спромігся показати Неаполь у соціальному ракурсі, різко протиставляючи методом контрастного монтажу два антагоністичні світи. Історія ресторанного музиканта, який 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 сходинками до моря, від шапки Везувія, що підноситься над містом, від людських натовпів, які з ранку до ночі вирували на площах і в кав'ярнях. Екран дивовижно точно передав атмосферу народного Неаполя, традиції і побут середземноморського порту: вуличні процесії під час релігійних свят, столики продавців квитків лотереї, в яку грало все місто, і всесилля «камори» – організації можновладців і злочинців, яка тероризувала все місто, – все це знайшло віддзеркалення у фільмі Н. Мартоліо. Чудово підібрана акторська труппа довершила успіх. Цей фільм за всіма критеріями можна назвати класичним, додавши, що до нього, як до зразка, зверталися наступні покоління художників.

Фільми Ніно Мартоліо свідчать про неординарний режисерський талант, який проявився дуже рано і тому не був поцінований сучасниками. Його фільми «Капітан Бланку» (1915) і особливо екранізація «Терези Ракен» (1915) дають підстави вважати, що власне Н. Мартоліо був провісником неореалізму. І не лише 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 же період, коли Лукіно Вісконті дебютував з фільмом «Одержимість» (1943) – першою ластівкою нової школи. Але, насамперед, тому, що неореалізм виріс на тому ж ґрунті, що і реалізм Н. Мартоліо: спираючись на веристську літературу, зробивши народ єдиним героєм кінотворів, Н. Мартоліо передбачив характерні риси стилю післявоєнного італійського реалізму. Безумовно, фільми неаполітанської школи зберегли свою вартість якщо не в оригіналі, то в

своєму художньому продовженні – в багатому врожаї італійського кіномистецтва сорокових років.

Отже, італійська культура першої половини ХХ ст. має суперечливий характер. По-перше, вона дала світові новий мистецький напрямок – футуризм; по-друге, залишила низку імен, які варті бути в пантеоні видатних художників слова всіх народів. Так, італійські письменники цього періоду отримали навіть дві Нобелівські премії в галузі літератури: це – Грація Деледда, нагороджена у 1926 р. за публікацію понад 30 романів та збірок розповідей про життя народу її рідної Сардинії, та Луїджі Піранделло, котрий у 1934 р. був названий кращим драматургом кінця ХІХ–перш. пол. ХХ ст. Серед найбільш відомих творів його п'єси – «Шість персонажів у пошуках автора», «Генріх ІV», «Ви маєте рацію». Усі вони пов'язані з конфліктом між ілюзією і реальністю та з проблемами сучасності, які за своєю природою не можуть бути розв'язаними.

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, саме в цій країні з'являється поняття «антигуманізм», а гуманізм безапеляційно відноситься до сфери людських ілюзій. Парадоксальним явищем слід визнати і той факт, що багато митців – представників найбільш гуманістичної сфери людської діяльності – підтримали фашистську диктатуру Муссоліні, зокрема Томмазо Марінетті та Габріеле Д'Аннунціо. Цей феномен, за нашим переконанням, потребує окремого глибокого й докладного дослідження, тому що прояви фашизму й сьогодні нагадують про себе людству.

## Питання для самоконтролю:

1. Охарактеризуйте суперечності розвитку італійської культури першої половини ХХ ст.
2. Окресліть особливості італійського футуризму.
3. Назвіть напрямки розвитку філософії в Італії у першій половині ХХ ст.
4. З'ясуйте методологію італійського гуманізму та антигуманізму як суспільного явища.
5. Проаналізуйте досягнення італійської літератури першої половини ХХ ст.
6. Визначте основні напрямки розвитку образотворчого та монументального мистецтва в Італії у першій половині ХХ ст.
7. Дайте загальну характеристику архітектури Італії в період 20–30-х рр. ХХ ст.
8. Проаналізуйте досягнення італійської музики першої половини ХХ ст.
9. Опишіть визначальні риси італійського кіномистецтва першої половини ХХ ст.
10. Окресліть особливості італійського театру першої половини ХХ ст.

## Тематика рефератів та творчих завдань:

1. Місце Італії в європейській культурі першої половини ХХ ст.
2. Традиції футуризму у суспільному житті Італії в 20–30-х рр. ХХ ст.
3. Творча спадщина Філіппо Томмазо Марінетті.
4. Представники філософської думки в Італії першої половини ХХ ст.
5. Розвиток психології в Італії як науки на початку ХХ ст.
6. Творчість драматурга Луїджі Піранделло.
7. Досягнення італійського музичного мистецтва в першій половині ХХ ст.
8. Італійське кіно першої половини ХХ ст.
9. Неоміфологізм у культурі Італії першої половини ХХ ст.
10. Італійська література першої половини ХХ ст.

## Список літератури:

1. Арнаудов М. Психология литературного творчества / М. Арнаудов; пер. с болг. Д.Д. Николаева. – М.: Прогресс, 1970. – 653 с.
2. Бобринская Е. Футуризм / Е. Бобринская. – М.: Галарт, 2000. – 192 с. : ил.
3. Грамши А. О литературе и искусстве / А. Грамши; пер. с итал. Э. Егермана и В. Бондарчука; авт. предисл. и ред. А. Лебедев. – М.: Прогресс, 1967. – 263 с.
4. Естетика: підручник / Л.Т. Левчук, В.І. Панченко, О.Т. Оніщенко, Д.Ю. Кучерюк; за ред. Л.Т. Левчук. – [2-е вид., доп. і переробл.]. – К.: Вища шк., 2005. – 431 с.
5. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волоніць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014, – 237 с.
6. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В.С. Волоніць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017, – 232 с.

7. Канудо Р. Манифесты семи искусств [Электронный ресурс] / Р. Канудо // Из истории французской киномысли: Немое кино 1911-1933. – М., 1988. С. 22–24. – Режим доступа: <http://kinocenter.rsuh.ru/yampolskiy.htm>.
8. Кормильцев И. Три жизни Габриеле Д'Аннунцио / И. Кормильцев // Иностранная литература. – 1999. – № 11. – С. 138–153.
9. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібник / Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.
10. Малюга Ю.Я. Культурология: учеб. пособие / Ю.Я. Малюга. – М.: ИНФРА-М, 2007. – 333 с.
11. Маринетти Ф.Т. Манифест футуризма [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://m93brea.internet.kemsu.ru/futur.html>.
12. Маринетти Ф.Т. Манифесты итальянского футуризма / Ф.Т. Маринетти. – М., 1914. – 77 с.
13. Меднікова Г.С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття: навч. посіб. / Г.С. Меднікова. – К.: Знання, 2002. – 216 с.
14. Монтаньяна М. Воспоминания туринского рабочего / М. Монтаньяна; пер. с итал. Н.В. Ширяевой, В.А. Ермакова. – М.: Изд-во иностранной лит., 1951. – 362 с.
15. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: моногр. / О.І. Оніщенко. – К.: Освіта, 2001. – 179 с.
16. Сабадаш Ю.С. Гуманізм як феномен італійської культури: монографія / Ю.С.Сабадаш. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
17. Сабадаш Ю.С. Умберто Эко: гуманізм культуротворчих ідей: монографія / Ю.С. Сабадаш. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – 156 с.
18. Салинари К. Антонио Грамши – революционер и мыслитель / К. Салинари // Иностранная литература. – 1962. – № 11. – С. 85–87.
19. Топуридзе Е.И. Эстетика Б. Кроче: моногр. / Е.И. Топуридзе. – Тбилиси: Мецниереба, 1967. – 210 с.
20. Тридцать лет жизни и борьбы Коммунистической партии Италии: сб. ст. и документов: пер. с итал. / общ. ред. П. Тольятти. – М.: Изд-во иностр. лит., 1953. – 680 с.: ил.
21. Croce B. Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale: teoria e storia / Benedetto Croce – 6. ed. riveduta. – Bari: Laterza, 1928. – XXVIII, 560 p.

## РОЗДІЛ VII

### КУЛЬТУРА ІТАЛІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX–початку XXI ст.

#### Тема. Особливості культури Італії на зламі століть

1. Загальна характеристика культурного розвитку.  
Неореалізм, постмодернізм, поп-культура.
2. Література.
3. Кінематограф.
4. Театр.
5. Музика.
6. Мас-медіа та індустрія розваг.
7. Дизайн і архітектура.
8. Пам'ятки італійського мистецтва в сучасній Україні.
9. Італійський культурний центр Маріупольського державного університету.

#### 1. Загальна характеристика культурного розвитку. Неореалізм, постмодернізм, поп-культура

Італійська культура другої половини XX–початку XXI ст. розвивалася під впливом різноманітних процесів, серед яких – демократична перебудова суспільства в перші післявоєнні десятиліття, поява таких культурних напрямків, як неореалізм та постмодернізм, зародження та розвиток глобалізаційних тенденцій та надзвичайне розширення впливу масової культури на сучасному етапі.

У другій половині 1940-х–1950-ті рр. на культурне життя Італії впливало критичне переосмислення її недавнього фашистського минулого. Чимало митців того часу самі були учасниками руху Опору (робітники, селяни, дрібна і середня буржуазія, інтелігенція та політичні партії комуністів, соціалістів, християнських демократів, лібералів, партії дії і партії демократії праці, що входили до Національного антифашистського фронту), які у Другій світовій війні розгорнули боротьбу проти фашистського режиму Муссоліні і гітлерівських окупаційних військ.

Серед інтелігенції набуває популярності точка зору, яка проголошувала культуру громадянським обов'язком, який необхідно розглядати, як служіння людству – «cultura impegnata» («impegno» – служіння). Зростає інтерес до соціальної проблематики і «маленької людини», тепер позначений надіями і очікуваннями країни, що звільнилася від фашизму. Власне, ці соціальні та політичні засади багато в чому і зумовили появу такого культурного напрямку як неореалізм. Визначальними рисами неореалізму є наявність документальної основи твору (принцип вірності факту), увага до життя пересічної людини. Головна тематика неореалізму – сюжети партизанської війни, боротьба за соціальну справедливість; ключові проблеми неореалізму – збереження гідності особи пересічної людини в несприятливих соціальних і життєвих обставинах.

Неореалізм виявився у літературі (Васко Пратоліні, Альберто Моравія, Чезаре Павезе та ін.), в образотворчому мистецтві (Ренато Гуттузо, Уго Аттарді), частково у театрі (Лукіно Вісконті, Едуардо Де Філіппо, Анна Маньяні), а особливо – в італійському кінематографі (Роберто Росселліні, Лукіно Вісконті, Вітторіо Де Сіка, Джузеппе Де Сантіс).

Загалом неореалізм виконав важливе естетичне і ідейне завдання (зокрема повернув італійському мистецтву інтерес до тем і проблем народного життя). Однак поступово суспільне піднесення, в атмосфері якого відбулося поживлення всього культурного життя, сформувався неореалізм і склалося розуміння творчої діяльності у душі «cultura impegnata», почало замінюватися у середовищі інтелігенції настроями іншого роду.

Італія після звільнення від фашистського режиму у 1945 р. не виявилася взірцем народовладдя. Ілюзії поступилися місцем розчаруванню, особливо сильному у середовищі тих, хто бачив в Опорі не просто «Друге Рисорджименто» (як часто говорили тоді), але й своєрідну революцію із соціалістичним спрямуванням. У середині 50-х рр. виявилася обмеженість методу неореалізму, що не зумів розкрити кардинальні і складні протиріччя нової дійсності, і що часом підміняв аналіз емпіризмом. Зображальна мова тогочасного італійського кіно і літератури поступово виходить за межі неореалізму як ідейно-художнього і світоглядного комплексу. Яскравим прикладом цього є феномен італійського філософського, психологічного, інтелектуального кіно, який відбився у фільмах Бертолуччі, Антоніоні і Фелліні.

Нові соціальні реалії, атмосфера суспільного песимізму після «економічного дива» 1950-х-початку 1960-х рр. призвела до загострення суспільно-політичних конфліктів та появи великої кількості терористичних організацій, що формувалися зокрема і з представників інтелігенції. Наприклад, лівацька терористична організація «Червоні бригади» зародилася на соціологічному факультеті університету м.Тренто. Члени організації прагнули підірвати і зруйнувати всю існуючу систему політичних інституцій і соціальних відносин та взяли курс на підготовку до «тривалої громадянської війни» – як було сказано в програмі маніфесту за участю близько 100 студентів із Тренто, Мілану, Риму, Турина (1969). Італійське суспільство

відчувало постійну напругу через низку викрадень, замахів, вбивств та арештів.

Популярності набула література в жанрі журналістських розслідувань або злегка присмачена художнім вимислом публіцистика, де змальовувалося переплетіння різноманітних змовницьких планів і починань. Водночас, очевидний глухий кут, до якого вела терористична боротьба під ідейними гаслами розбудови «справедливого» суспільства, усвідомлювався митцями ще й як крах сподівань на єдину універсальну істину, за допомогою якої можна пояснити розвиток людства і вибудувати його ідеальну і прогресивну модель. Були популярними різноманітні апокаліптичні прогнози, в яких передчувалося наближення нового століття і нового тисячоліття. Така суспільна атмосфера стала одним із чинників формування нового постмодерністського світогляду.

Іншим таким чинником стає перехід від індустріального до постіндустріального, інформаційного суспільства, що відбувається наприкінці 1960–1970-х рр. Власне тоді починають розвиватися новітні електронні технології, масово поширюється творча, інтелектуальна праця, якісно зростають обсяги, значення наукового знання та інформації, удосконалюються засоби комунікації, у структурі економіки переважають сфери послуг, науки, освіти, культури над промисловістю та сільським господарством. Розвиток новітніх електронних технологій так вплинув на життя суспільства і окремої людини, що вже неможливо абстрагуватися від них при розгляді будь-якої галузі реальності кінця ХХ ст. Ці процеси і сформували підґрунтя для культури постмодернізму.

**Постмодернізм** (або «постмодерн» – буквально означає «після модерну», або «після сучасності»). Не зовсім вірно вважати постмодернізмом окрему течію в літературі, архітектурі, науці, це радше – загальний вияв світогляду постіндустріальної, інформаційної епохи. Головною, відмінною рисою постмодернізму вважається визначальна установка на неможливість пояснення світу як цілого за допомогою загальних теорій, що претендують на істинне, єдине вірне знання про дійсність. Звідси – скептичний і, разом з тим, грайливий умонастрій постмодернізму, викликаний розумінням, що ані у філософії, ані в релігії, ані в мистецтві нічого принципово нового сказати вже не можна.

Глобалізація стає новою парадигмою художнього мислення, що передбачає зведення розрізнених фактів культури в єдиний художній простір і звернення до алюзій, натяків на відомі твори, події, факти. Саме такі алюзії, змішування жанрів, гра з текстами творів різних епох і стають системоутворюючим елементом художньої думки.

Постмодерністські настрої позначені розчаруванням в ідеалах і цінностях Відродження та Просвітництва з їхньою вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей. Спільним для різних національних варіантів постмодерну можна вважати його ототожнення з назвами «втомленої епохи», а головними рисами називають – еkleктику, тяжіння до

стилізації, цитування, переінакшення; прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій; змішування багатьох традиційних жанрових різновидів; запозичення на сюжетно-композиційному, образному, мовному рівнях; іронічність та пародійність тощо.

Головною постаттю усього світового літературного постмодернізму є італійський письменник, філософ, лінгвіст, літературний критик, семіотик і медієвіст. Умберто Еко (1932–2016). Як письменник, У. Еко уславився своїми постмодерністськими романами, найвідоміші з яких «Ім'я Троянди» і «Маятник Фуко». Кожний з них, свого роду мета-роман, «роман-у-романі» – твір, який, окрім розкриття власних сюжетних ліній, розповідає і про інші книги.

Але не меншою є роль У. Еко у сучасній науці як видатного семіотика та теоретика постмодерністської культури. Умберто Еко, вивчаючи феномен «мас-медіа», підкреслює, що в сучасному світі вміння адекватно інтерпретувати вербальні і візуальні повідомлення дається з великими труднощами внаслідок інформаційної анархії. Основна проблема, пов'язана з цим, полягає не стільки в крайньому ступені візуалізації інформації, скільки в збереженні суб'єктом здатності до її критичного сприйняття та імунітету до її переконливої інтонації. У. Еко припускає, що в недалекому майбутньому суспільство буде складатися, з одного боку, з людей, які не матимуть можливості перевіряти інформацію на предмет її відповідності образам і поняттям реального світу і надавати перевагу отриманню готових визначень, а з іншого боку – здатних до її відбору та застосування. Перші – представники візуальної культури, другі – еліта, комп'ютерно грамотні носії книжкової культури, яка збереже своє домінуюче становище як засіб трансляції інформації.

У такій ситуації інтелектуали і «звичайні» люди все більше віддаляються один від одного. Тому, згідно з У. Еко, для інтелектуала дуже важливо здійснювати свою комунікативну функцію, яка полягає у тому, щоб грамотно поширювати і обробляти інформацію, популяризувати філософію і наукові знання, сприяти взаємодії різних культур. У цьому і полягає одна з головних місій творчості У. Еко – роль «міжкультурного брокера», посередника між різними культурами.

Зовсім не випадково один із видатних мислителів сучасності, У. Еко, стільки уваги приділяє масовій культурі. Адже масова культура сьогодні – це частина постмодернізму, в рамках якого і відбувається її примирення з «високою культурою», певне нівелювання граней між ними.

**Масова, або поп-культура** – культура, пристосована до смаків різноманітних прошарків населення, технічно тиражується у вигляді безлічі копій і поширюється за допомогою сучасних комунікативних технологій. Це сукупність загальносвітових споживчих елементів культури, вироблених у великих обсягах промисловим способом, культура повсякденного життя. Змістом масової культури є продукція сучасного промислового виробництва,

кіно, телебачення, книги, газети і журнали, спорт, туризм тощо. Споживання цієї продукції – масове, бо аудиторія, яка сприймає цю культуру – це масова аудиторія великих зал, стадіонів, мільйонів глядачів телевізійного та кіноекранів.

Термін «масова культура» у загальноприйнятному культурологічному значенні вперше застосував у 1941 р. німецький філософ і соціолог М. Горкгаймер у праці з відповідною назвою – «Мистецтво і масова культура». Головними особливостями масової культури можна визначити загальнодоступність, зацікавленість (звернення до таких емоцій, які викликають інтерес і зрозумілі більшості людей: любов, секс, сімейні проблеми, пригоди, насильство, жахи, тощо), серійність, тиражування, комерційний характер, пасивність сприйняття (не вимагає від читача, слухача, глядача інтелектуальних або емоційних зусиль для свого сприйняття).

Становлення масової культури пов'язане з явищами політичної демократії та розповсюдженням освіти. Сьогодні масова культура проникає практично в усі сфери життя суспільства. З одного боку, критики, довгий час поцінуюючи масову культуру, говорили лише про негативні її якості, підкреслювали низькопробність, вульгарність її продукції, що створена на потребу невибагливої і нерозвиненої публіки, її орієнтацію не на творчість, а на споживання, на виховання у людей невисоких потреб у сфері мистецтва. До основних негативних якостей масової культури критики також відносять її переважно розважальний характер, зазначають, що лише деякі її твори торкаються питань про мету і сенс життя, його цінності, вказують на низький професійний рівень багатьох її творів, що не мають естетичної вартості і формують масовий світогляд з некритичними переконаннями і поглядами.

У цих твердженнях є певна частка істини. Але слід пам'ятати і про позитивну роль масової культури. По-перше, завдяки їй досягнута загальна освіченість населення, культурні цінності стали доступними великій кількості людей. Звичайно, при цьому створюється досить багато низькоякісної продукції, але тиражуються і безперечні шедеври, які можуть підштовхнути людину до більш глибокого вивчення цих та інших творів. По-друге, масова культура відіграє значну роль у сучасному рекреаційному механізмі зняття стресів і напруги. По-третє, не слід протиставляти масову культуру високій культурі минулих епох. Тоді теж були і середня, і низова культура, твори яких до нас дійшли далеко не всі, а шедеври – це поодинокі явище в будь-яку епоху, причому їхнє виділення – завжди справа часу; і в сучасній культурі більша частина творів відсіється, а справжнє мистецтво залишиться.

Сучасна італійська культура дає чимало прикладів поєднання масової і «високої» культури. Творчий діапазон всесвітньо відомого тенора Лучано Паваротті включав і експерименти з поп-виконавцями, і пристосування класичних композицій до сучасних аранжировок, і запитів широкої публіки. Певна частина кіношедеврів італійських режисерів Лукіно Вісконті, Федеріко Фелліні, Мікеланджело Антоніоні та ін. була розрахована на масову аудиторію і мала у її середовищі своїх вдячних шанувальників. Саундтреки до касових і мегапопулярних (зокрема, голівудських) кінофільмів, що були

створені композиторами Ніно Рота і Енніо Морріконе, стали класикою сучасного музичного мистецтва.

Якщо звертатися винятково до масової культури, то слід зазначити, що такі талановиті поп-і-рок зірки як Дзуккєро, Адріано Челентано, Тото Кутуньо, Ерос Рамазотті є відомими далеко за межами Італії і, не в останню чергу, завдяки їм італійська мова підтверджує своє рєноме однієї з найбільш милозвучних у світі.

Неабияких успіхів у Європі досягли і англomовні італійські музиканти. Корифеями і визнаними майстрами європейської рок-сцени справедливо вважаються Лука Турілі з гуртом «Rhapsody» (хєві – метал рок), а також гурт «Lacuna Coil» (альтернативний рок). Італійські ді-джеї і композитори Роберт Майлз та Бені Бенассі стали фундаторами нового жанру електронної музики – електрохаус.

Актори Софі Лорєн, Марчєлло Мєстроянні, Моніка Беллєччі вважаються іконами світового кіно. Італія підтримує сучасних діячів мистецтва, підтвердженням чому є численні вечори, фестивалі, цілі тижні, присвячені вшануванню відомих культурних діячів. Найбільш відомий конкурс італійської пісні, що проходить кожної зими, починаючи з 1951 р. в місті Сан-Рємо, називають прототипом сучасного Євробачєння.

З іншого боку, не можна не визнати, що у широчезному річищі масової культури італійське походження мають і сумнівні з точки зору художньої якості явища, особливо, пов'язані з експансією розважального жанру на телеканалах телемагната і політика Сільвіо Берлєсконі.

Отже, в означений період італійська культура відображала настрої та тенденції суспільного розвитку, починаючи від «cultura impregnata» (культура служіння) в період неореалізму до масової культури в епоху глобалізації. Розвиваючись у межах загальноєвропейських течій, італійські митці все ж таки зберегли національний колорит та ментальність, що проявилось у використанні італійської мови, народних традицій та звичаїв у всіх сферах культурного життя.

## 2. Література

У 1940–1950-х рр. провідним напрямком в італійській літературі був неореалізм, який намагався майже з документальною точністю зафіксувати соціальну дійсність, повсякденне життя простої людини. Джєрєла естетики італійського неореалізму можна побачити як в італійському веризмі, так і в західноєвропейському реалізмі кінця ХІХ–початку ХХ ст. Поштовхом для виникнення італійського неореалізму слугувало намагання низки письменників, які знаходились на антифашистських та антиклерикальних позиціях, створити літературу Опору, своєрідний літературний аналог суспільно-політичного руху спротиву фашистському режиму Муссоліні.

Одним із засновників неореалізму в італійській літературі вважається Васко Пратоліні (1913–1991) – його творчість нерозривно пов'язана із

Флоренцією, а твори багато в чому автобіографічні. У велику літературу Пратоліні увійшов своїм романом «Квартал» («Il quartiere», 1944), який став початком довгого творчого шляху, що поставив письменника поряд з видатними представниками неореалізму. Роман «Сімейна хроніка» («Cronaca familiare») побачив світ у 1947 р. і був присвячений покійному брату Ферруччо, – це своєрідна розмова, сповнена гіркоти і жалю, з померлим братом, з яким автор був розлучений ще в дитинстві і якого надто пізно спробував зрозуміти. У романі окреслюється одна з найбільш важливих тенденцій подальшої прози Пратоліні – спогади про минуле, хвилюючі і елегантні.

«Повість про бідних закоханих» («Cronache di poveri amanti»), яка також вийшла в 1947 р., багато критиків вважають першим зразком неореалізму в італійській літературі. Дія твору відбувається на вулиці Дель Корно, однієї з найстаріших вулиць Флоренції, де сам автор провів дитинство, в роки фашистської диктатури; герої твору – звичайні люди, чії історії то перетинаються, то розходяться і, зрештою, виникає хоральне оповідання, всередині якого різні сторони дійсності пов'язуються воедино завдяки вмінню автора неопосередковано розповісти про події після першої світової війни, про роки, коли в Італії почав стверджуватися фашизм.

Твір «Повість про бідних закоханих» вважається вершиною неореалізму 1940-х рр. Романом «Метелло» («Metello», 1955) Пратоліні започатковує трилогію «Італійська історія» («Una storia italiana»), замислену як велике художнє оповідання, що охоплює період з кінця дев'ятнадцятого століття до шістдесятих років двадцятого. До неї увійшли також романи «Марнотратство» («Lo scialo», 1960) і «Алегорія та осміювання» («Allegoria e derisione», 1966). У першому романі «Метелло», побудованому за досить простою оповідною схемою, викладена історія юнака з містечка Вальдрано, який приїхав у Флоренцію на початку століття. Його зростання відбувається на тлі значних подій італійської історії, початку боротьби за права профспілок і розвитку робітничого руху. У романі ще очевидні засадничі принципи неореалістичної естетики, але часті ліричні відступи і особлива увага до психологічної характеристики персонажів говорять про те, що автор виходить за рамки цієї школи.

Другий роман трилогії значно відрізняється від першого. У ньому на прикладі групи персонажів, що символізують вади і розбещеність, які панують у суспільстві, зображений моральний занепад буржуазного середовища, що знаходиться під владою якогось незбагненого космічного зла, від якого неможливо звільнитися. Дія роману вибудовується у двох площинах і вміщує як об'єктивні описи, що пов'язані з неореалізмом, так і щоденникову форму, розлогі монологи. Пратоліні повернувся до тексту в 1976 р. і значно поліпшив його структуру.

Подібна техніка оповіді яскраво застосована і в заключній частині трилогії. Власне назва вказує на інший авторський підхід до зображуваних подій. До структури тексту уведена розлога «казка», героями якої є не

звичайні персонажі, а миші та коти; твір набуває алегоричного забарвлення, недвозначно відсилає читача до конкретної історичної реальності – фашизму, зведеної, у свою чергу, до розряду символів, оскільки, на думку автора, історія є «осміюванням», і мистецтво може бути тільки її «алегорією». У тексті також наявні автобіографічні елементи, що розглядаються крізь призму інтроспективного аналізу, мета якого – простежити, як формується той чи інший тип людської поведінки.

Творчість Пратоліні була здебільшого позитивно поцінована критиками, проте інколи викликала й суперечки. Автору дорікали, що він першим із італійських письменників відмовився від багатьох нарративних прийомів, винайдених в епоху декадансу, від теми дитинства, до якої апелюють герої, від хворобливої чуттєвості, еротизму, насильства. Замість цього Пратоліні зображує прості і природні почуття дружби, любові; його герої беруть участь у політичних подіях, відображених у романах об'єктивно і реалістично. У той же час критика марксистської спрямованості визнала майже зрадою той факт, що письменник поступово відходить від суто реалістичної манери письма і велику увагу приділяє ліризму, зображенню внутрішнього світу персонажів, вдається до експериментів. На його думку, саме це і відображає розвиток сучасної йому літератури.

Класиком світової літератури ХХ ст. беззаперечно вважається Альберто Моравія (1907–1990) – найбільш відомий за межами Італії італійський письменник сучасності. Перший же твір А. Моравія «Байдужі» («Gli indifferenti»), що був опублікований у 1929 р., здобув йому відомість. «Байдужі» при всій своїй незвичайній для прози театральній структурі є аналітичним романом, який виявив нові специфічні моменти самосвідомості буржуазного інтелігента ХХ ст. Саме ця проблематика назавжди залишилася у центрі уваги Моравія як художника-мораліста, визначивши і коло його героїв, і його бачення світу.

Дія «Байдужих» розгортається у вузькому маленькому світі буржуазної родини. Лео, багатий коханець Маріаґрації, жінки вже зів'ялої, матері двох дорослих дітей, прагне спокусити її дочку Карлу. Дівчина не кохає Лео, але швидко поступається йому, сподіваючись змінити цим своє життя: їй обридли одноманітність, вічні сцени ревнощів, що оточують її в будинку. Брат Карли Мікеле, млявий, інертний юнак, розуміє підлість Лео, який розбив їхню родину, розорив їх матеріально. Але сильнішою за ненависть і презирство є його байдужість до моральних норм. Мікеле змушує себе сваритися з Лео, неодноразово намагається образити його, а дізнавшись, що Лео зійшовся з сестрою, стріляє у нього. Але всі ці спроби невдалі, бо вони знесилюють його саме в момент дії душевним холодом, відсутністю справжнього щирого пориву. Розв'язка нічого не змінює у становищі молодих героїв. Лео вирішує одружитися з Карлою, але життя їй буде таким же тьмяним і фальшивим, як і життя матері, як життя всього їхнього середовища, що зробило з брата і сестри «байдужих».

Ця тема «опредмечення» людини та автоматизації життєвих буднів буржуазного побуту знайшла виразне втілення у низці новел Моравія,

наприклад, у збірниках «Автомат» і «Рай». Особливо цікаво зіставити з «Байдужими» саме цей останній цикл оповідань, де перед читачем проходить низка доль сучасних італійських жінок з багатого, забезпеченого середовища. Всі вони «речі», «предмети», всі – рабині грошей, фальшивих відносин, створених цими ж грошима. З їхніх сімей зникли справжні людські почуття, у будинках панує брехня, обман, нудьга. Їхні чоловіки дурні, підлі, ліниві і розпусні, їхні діти жорстокі і байдужі до батьків, з якими не мають і не бажають мати нічого спільного. Самі ці жінки стали безпомічними і нервовими самками, вони нікчемні дружини і матері, зовнішні обов'язки яких вони механічно виконують, або прикидаються, що виконують. Власне кажучи, все їхнє сімейне життя розвивається з тими чи іншими відхиленнями, за тією ж схемою, яку малювала собі Карла, розмірковуючи про шлюб з Лео.

Отже, всі, або майже всі нитки, що рухають героїв Моравія, який любить називати їх «ляльками» або «маріонетками», сходяться в «Байдужих» в один вузол. І ненависть Моравія до цього нищого світу, до цього психологічного типу, до бездуховного егоїзму не тільки не ослабла, але з роками набула сили сатири, сповненої презирства і жовчі. Він нічого не вибачає байдужим.

Але є й зворотний бік цієї ненависті – почуття безвиході, що відчувалося у творі юнака, який написав свою першу книгу в отруєній атмосфері фашизму, переросло у зрілого Моравія в соціальний скепсис, у зневіру в можливості сучасної людини позитивно перетворити суспільство і себе самого. Фаталізм Моравія знайшов у 1930-і рр. підтримку в теорії Фрейда, яку він поступово абсолютизував як філософію людського існування, розцінюючи сексуальне начало в людині як визначальний фактор його особистої і суспільної поведінки.

Офіційною владою фашистської Італії роман «Байдужі» був сприйнятий негативно, ситуація ставала все більш напруженою, і Моравія, побоюючись переслідувань, починає багато подорожувати, публікуючи дорожні нотатки про свої мандрівки в газеті «Ла Stampa», якою на той час керував відомий письменник Курціо Малапарте. Деякий час Моравія живе в Англії, де знайомиться з Е.М. Форстером, Г. Уеллсом, У.Б. Йейтсом; у Парижі відвідує салон княгині ді Бассано (кузини Т.С. Еліота) і зав'язує знайомство з Л.-П. Фаргом, Ж. Жіоно, П. Валері.

У 1933 р. письменник стає одним із засновників журналу «Характери» («Caratteri»), якого вийшло лише чотири номери, та журналу «Сьогодні» («Oggi»). У 1935 р. виходить його другий роман «Невиправдані амбіції» («Le ambizioni sbagliate»), який піддався цензурі з боку офіційної влади. У тому ж році Моравія виїздить з Італії, у якій життя стає все складнішим. У 1935–1936 рр. він живе в США, де на запрошення Джузеппе Преццоліні керує культурним центром «Італійський дім» при Колумбійському університеті. Тут Моравія читає лекції про творчість відомих італійських авторів І. Ньєво, А. Мандзоні, Дж. Верга, А. Фогаццаро, Г.Д'Аннунціо. Провівши ще деякий час у Мексиці, письменник повертається до Італії і в 1937 р. випускає збірку новел «Омана» («L'imbroglio»), з якої почалася його тривала співпраця з видавництвом «Бомпьяні».

У 1957 р. А. Моравія опублікував роман «Чочара» («La ciociara»), у якому зобразив особисту трагедію двох жінок – матері і доньки на тлі подій Другої світової війни. У 1960 р. за романом «Чочара» вийшов однойменний фільм, головну роль у якому зіграла Софі Лорен.

Роман «Нудьга» («La noia», 1960) – один із найбільш відомих творів європейського екзистенціалізму, який літературознавці справедливо порівнюють зі «Стороннім» Альбера Камю. Нудьга роз'їдає ліричного героя уславленого роману Моравія зсередини, позбавляє його волі до дії і до життя, здатності всерйоз любити чи ненавидіти, – але вона ж водночас усуває його й від хаосу навколишнього світу, допомагаючи уникнути багатьох помилок та ілюзій. Автор не нав'язує нам свого ставлення до персонажа, пропонуючи самотужки зробити висновки з прочитаного.

У останніх творах письменника мінялися форма, сюжети, персонажі, але незмінним залишалося несприйняття жорстокого прагматизму світу. Йому були близькими деякі положення марксизму, на основі яких він проводить свій критичний аналіз буржуазії, але в той же час у його творчості простежуються і положення фрейдизму, що дають автору можливість по-іншому побачити суспільство, показати його спотворене світосприйняття, яке ґрунтується виключно на владі та грошах.

Жанрове і тематичне розмаїття творчості Моравія забезпечило письменнику визначне місце в історії італійської літератури ХХ ст. Для багатьох представників культури та інтелігенції, починаючи з шістдесятих років, він став певним «моментом істини», еталоном у поцінюванні тих чи інших явищ культурного життя, завдячуючи своїй політичній та громадянській позиції, організаторським здібностям, умінню адекватно відстежувати і впливати на хід літературного процесу. Першорядне значення Моравія в культурному житті Італії визначається також і тим фактором, що він відігравав роль «незручного» інтелектуала, завжди мав свою точку зору і відстоював її за будь-яких обставин.

У своїх творах Моравія використовував велику кількість виразних форм, широко експериментуючи в дуже різних за характером романах і розповідях, причому ці форми і засоби вираження можуть варіюватися від сюрреалізму до неореалізму, доповнюючи власне прозову творчість есеїстикою, у якій зображувалися історичні події сучасності, зміни ідеалів і моралі суспільства.

Ще один відомий автор цього періоду – Оріана Фаллачі (1929–2006), письменниця, публіцист, у роки Другої світової війни – учасниця партизанського Опору, авторка 12 книг, що розійшлися по світу сумарним накладом у 20 мільйонів примірників. Її називали «найбільш видатною письменницею Італії», а також «журналістом, якому ніхто у світі не може відмовити».

Творчість Оріанни Фаллачі поділяється на два умовних періоди: «європейський» (кін. 1950–поч. 1990-х рр.) та «американський» (з 1990-х рр.). Її літературним дебютом став нарис «Сім гріхів Голлівуду» («I sette peccati di Hollywood», 1956, вступ Орсона Уеллса). Есе було визначене як приклад

«отакото іронічного гламуру, жанру, досі небаченого в люто політизований або, навпаки, навмисно естетській італійській публіцистичній традиції». У 1961 р. виходить полемічний нарис «Непотрібна стаття» («Il sesso inutile»), у якому панорамно висвітлюється становище жінок у сучасному світі. Жіночу тему продовжує і «Пенелопа на війні» («Penelope alla guerra», 1962) – роман-щоденник успішної італійської сценаристки Джіа, яка відбуває у Штати в пошуках нових ідей. Нова Пенелопа, на відміну від гомерівської героїні, не упокорюється роллю пасивної домогосподарки, сама стає Уліссом і подорожує у пошуках своєї сутності і свободи. Закохавшись у слабкого і невпевненого у собі героя (який надалі виявляється гомосексуалістом), героїня не відступається і виявляється залученою у трикутник кохання (Десять років по тому Джіа повертається, втілюючи у ліричному «я» героїні твору «Листи ненародженій дитині»).

На створення роману-листа «Якщо сонце помре» («Se il sole muore», 1965) Фаллачі надихнула довга бесіда з письменником-фантастом Реєм Бредбері. Журналістська майстерність Оріанни допомагає читачеві пережити логічні повороти інтерв'ю так, наче він сам ставить питання і вислуховує відповіді. Книга пропонує нещадно точний звіт про поїздку Фаллачі до американських астронавтів – гранично приватне оповідання: сучасна жінка спостерігає удаваний тріумф технократичного суспільства і викликані ним зміни реальності, аж до моралі і почуттів людей.

Жорсткий, відкритий стиль вести бесіду (сама Фаллачі визначає його як здатність не боятися ставити гострі запитання) яскраво проявляється в «Інтерв'ю з історією» («Interviste con la storia» 1974). Прискіпливо, без тіні збентеження і найменшого пієтету, вивчаються вісімнадцять політиків і глав держав. Генрі Кіссінджер, один з них, через багато років назве цю зустріч «найбільш катастрофічною» з усіх, що у нього були з представниками преси. У передмові Фаллачі попереджає: «Не відчуваю і ніколи не буду відчувати себе холодним спостерігачем всього того, що бачу і відчуваю. На кожному пережитому досвіді я залишаю клаптик своєї душі, неначе все це стосувалося мене особисто, і я повинна була б посісти певну позицію (я і справді завжди посідаю її)».

Роман-репортаж «Нічого, і хай буде так» («Niente e così sia», 1969) – сувора, сповнена відчаю книга про час, проведений у В'єтнамі (1967–1968). І напередодні висадки на Місяць люди продовжують вбивати одне одного, як тисячу, дві тисячі років тому. У центрі кривавої баталії біля Дак Те, невеличкого селища на кордоні між Камбоджею і В'єтнамом, жінка-журналістка починає свій щоденник, намагаючись відповісти на питання дівчинки: «Життя, що це таке?». День за днем жінка простує вперед по лезу бритви, фіксує все, що бачить або чує: і свій страх, і свою печаль, і свою лють.

У 1975 р. вийшов відомий її твір «європейського» періоду – «Лист ненародженій дитині» («Lettera a un bambino mai nato»). Безіменна героїня (збірний образ сучасної жінки, самотньої і самостійної) розмовляє з дитиною, яка перебуває всередині неї: трагічний монолог на тему материнства, що розуміється не як обов'язок, а як усвідомлений вибір. Жінка пояснює дитині,

як живеться у світі, де умовою виживання є жорстокість і насильство, де свобода – тільки сон, а любов – просто слово з незрозумілим значенням. Книга стала чемпіоном з продажу в 1975 і 1976 рр. і вийшла в перекладі на двадцять одну мову світу.

«Людина» («Un uomo», 1979) – історія життя і боротьби Алекоса Панагуліса – поета, лідера грецького Опору, великого кохання Оріанни. Всього за кілька тижнів наклад книги зріс до двохсот тисяч. «Людина» – особиста і відверта книга Фаллачі. Це ідеологічний роман, побудований як класична казка: Посвята, Період Великих Випробувань, Повернення на Батьківщину, Фінальний Поєдинок, Смерть і Апофеоз – інакше кажучи – замах на Пападопулоса, арешт, тортури, судовий процес, смертний вирок, заслання і повернення на батьківщину після падіння диктатури, смерть і пишне поховання.

За півстоліття своєї кар'єри Фаллачі інтерв'ювала таких політиків і відомих людей, як Генрі Кіссінджер, аятола Хомейні, Лех Валенса, Віллі Брандт, Зульфікар Алі Бхутто, Муаммар Каддафі, Федеріко Фелліні, Ден Сяо Пін, Ясір Арафат. У 2001–2004 рр., проживаючи в Нью-Йорку, вона написала серію статей і книг з критикою ісламу та арабської культури, що викликало великий суспільний резонанс і суперечки. У 2005 р. письменниця була нагороджена Золотою медаллю президента Італійської Республіки за заслуги в галузі культури.

Серед відомих письменників-неореалістів Італії – імена Чезаре Павезе, Карло Леві, Рената Вігано та інших. Багато з них були комуністами, вели активне суспільне політичне життя.

З неореалізмом пов'язані особливості казкових сюжетів у творчості Джанні Родарі (1920–1980), які, на відміну від традиційної літературної казки, проникнуті соціальними мотивами, соціальним аналізом у доступних для дітей формах (повісті-казці «Пригоди Чиполліно» («Il romanzo di Cipollino», 1951) та «Джелсаміно у країні брехунів» («Gelsomino nel paese dei bugiardi», 1959).

Важливою особливістю італійського літературного неореалізму є його тісний зв'язок з неореалістичним кінематографом. Твори письменників-неореалістів активно екранізувалися, а в мистецтві неореалізму провідну роль починає відігравати мистецтво кіносценарію. Серед відомих кіносценаристів – Чезаре Дзаваттіні, Джузеппе Де Сантіс, Федеріко Фелліні, Мікаланджело Антоніоні, П'єр Паоло Пазоліні та інші.

Загалом, неореалізм вніс у літературу ХХ ст. простоту і ясність літературної мови, широке використання мови народної. На зміну традиціям символізму і декадентства Д. Аннунціо, який поцінувався за роки Муссоліні, утвердилася демократична, антифашистська лінія. На зміну героям символізму прийшли сучасники – пересічні, звичайні люди, а разом з ними в літературі склався реалістичний образ італійської повсякденності воєнних та післявоєнних років. Зближення з кінематографом зумовило особливу рису італійської літератури – кінематографічність персонажів,

подій, мови. Письменники-неореалісти повернули італійській літературі світове визнання і чільне місце у світовому літературному процесі.

60-ті рр. XX ст. приносять розчарування тим, хто бачив у русі Опору «Друге Рисорджименто», а неореалізм визначається як напрямок, який не може розкрити всі протиріччя сучасного світу. На зміну неореалізму приходять постмодернізм. Головною постаттю літературного постмодернізму є Умберто Еко. Він написав більше двадцяти наукових праць із семіотики, лінгвістики, теорії літератури, теорії культури, естетики та моралі. Але світову славу Умберто Еко принесла не лише його наукова діяльність, а й літературна, хоча в канву кожного роману вплетені знання, здобуті ним із власних наукових досліджень. Літературну діяльність У. Еко почав у 1980 р. з написання філософсько-детективного роману «Ім'я Троянди» («Il nome della rosa»).

Цей роман і досі залишається популярним його твором. Дія роману розгортається у бенедиктинському монастирі XIV ст., де відбувається ряд таємничих убивств, що вважаються диявольськими підступами. Але францисканець Вільгельм Баскервільський, наставник юного Адсона з Мелька, від імені якого ведеться розповідь, шляхом логічних умовиводів приходять до висновку: якщо диявол і причетний до вбивств, то лише побіжно. Незважаючи на те, що, врешті-решт, багато логічних загадок цим середньовічним двійником Шерлока Холмса (про що свідчить не тільки його дедуктивний метод, але й саме іменування) розгадані, причини низки вбивств зрозумілі ним невірно, а тому він і не зміг запобігти жодному зі злочинів, що мали місце під час його перебування у монастирі. Втім, детективна складова аж ніяк не головна в цьому квазі-історичному романі, де серед інших персонажів присутні й реальні особистості.

Для автора важливе протиставлення двох типів культури, які символізують постаті Вільгельма Баскервільського і сліпого ченця Хорхе Бургоського. Хорхе, наділений незвичайною пам'яттю, орієнтований на традицію, й несамовито відстоює тезу, згідно з якою традиція дається спочатку, а тому до неї нічого додати; її слід лише ретельно вивчати, до речі, приховуючи багато важливих подробиць від невігласів, бо вони, на його думку, слабкі і можуть піддатися спокусі сприйняття заборонених знань. Вільгельм же своїм напрямком думок і поведінкою відстоює свободу інтелектуального вибору. Боротьба навколо твору Аристотеля, присвяченого комедії, другій частині його Поетики, яка вважалася загубленою, але нібито збереглася у монастирській бібліотеці, насправді і є боротьбою різних моделей світу.

Незважаючи на трагічну розв'язку роману – пожежа охоплює монастир – боротьба ця нічим не закінчується, вона і не може завершитися, поки існує цей світ. Ключові символи роману – бібліотека, рукопис, лабіринт – відсилають до творчості аргентинського письменника Х.Л. Борхеса (1899–1984), чия постать є не тільки однією із центральних для літератури XX ст., а й особливо шанується Еко. Роман насичений різноманітними відомостями із середньовічної культури, теології і т.п., що не заважає авторові

насолоджуватися текстуальною грою з яскравою іронією. Книга була перекладена на багато іноземних мов, здобула такі літературні премії як італійська премія «Стрега» (1981) і французька премія «Медічі» (1982). Екранізація роману «Ім'я Троянди» (1986), здійснена французьким кінорежисером Жан-Жаком Анно (нар. 1943), отримала премію «Сезар» у номінації «Кращий зарубіжний фільм» (1987), чому сприяло те, що роль Вільгельма Баскервільського зіграв відомий актор Шон Коннорі, а зйомки проходили в монастирі Ебербах під Франкфуртом, де вповні збереглася атмосфера середньовіччя.

Другий роман Умберто Еко «Маятник Фуко» («Il pendolo di Foucault», 1988), попри всі зовнішні відмінності – дія відбувається у ХХ ст. – окрім історичних екскурсів, насичений великою кількістю ліричних мандрівок у недавнє минуле, зокрема, в часи Другої світової війни – концептуальний «двійник» роману «Ім'я Троянди». Герої роману намагаються не тільки зрозуміти, яка була справжньою доля ордену тамплієрів, але й з'ясувати – чи існує якась нагальна світова змова, сліди якої, справжні чи уявні, виявляються де-інде. Жанр книги важко визначити: наявність елементів детективного роману ще не свідчить про те, що автор працював саме в цьому жанрі.

Твір містить короткі есе з питань семіотики, історії езотеричних учень (часто пародійні) та інші вкраплення в інертне, часом затягнуте оповідання, пронизане неявним автобіографізмом. Головна дійова особа, від імені якої ведеться розповідь, – молодий професор філософії – Казобон, який працює у редакції якогось італійського видавництва (легко простежується видавництво «Бомпьяні», настільки добре знайоме романістові). Він спільно з друзями і почасти жартома починає досліджувати гіпотетичний план тамплієрів, який мав на меті набути владу над прихованими містичними джерелами енергії (зокрема, телуричними течіями). Герої збирають інформацію з доступних їм джерел, обговорюють факти (здебільшого книга побудована на подібних монологах і діалогах), а потім всю інформацію уводять до комп'ютера. Коли головоломка нарешті складається, з'ясовується, що отриману в результаті їхніх досліджень карту треба розташувати під маятником Фуко, що знаходиться у палаті міри і ваги в Парижі.

Маятник Фуко стає точкою відліку у світі, який змінює обриси, тільки-но обрана нова система інтерпретації (насправді, чергова фантастична гіпотеза). Пошук сенсу в цьому світі і зводиться до пошуку однієї-єдиної нерухокої точки.

Роман «Острів напередодні» («L'isola del giorno prima», 1994), який також перенасичений відсилання і прихованими цитатами, Еко репрезентує як бароковий твір. Тим більше, це чергова гра, яку розпочав лукавий романіст. Читачеві пропонується у чистому вигляді постмодерністський роман, але варто згадати, що постмодернізм в інтерпретації Еко – духовний стан, а не явище, вписане в ту чи іншу хронологічну канву, а тому гра виявляється певним чином вдалою, адже і Бароко багато дослідників розглядали в якості певної культурної константи, функціонування якої можливе в будь-який історичний період.

Успіху романів Еко сприяє і те, з якою майстерністю він вибудовував рекламну компанію. Анонси в періодиці, інтерв'ю тощо до моменту виходу книги набувають максимальної інтенсивності. Поява книги зазвичай планувалася до відкриття Франкфуртського книжкового ярмарку. Еко не тільки контролював роботу перекладачів його творів, а й давав їм розлогі інструкції, а також влаштовував для них спеціальні конгреси і зльоти, перший з яких пройшов у 1988 р. у Трієсті.

Інші відомі романи У. Еко: «Бавдоліно» (Baudolino, 2000), «Дивовижний вогонь королеви Лоани» (La misteriosa fiamma della regina Loana, 2004) і «Празьке кладовище» (Il Cimitero di Praga, 2010).

Значний внесок Еко здійснив у інтерпретацію візуальних мистецтв, зокрема, кінематографа та архітектури. Багато зробив вчений для осмислення таких явищ, як постмодернізм і масова культура. Постмодернізм, згідно з Еко, не стільки явище, що має суворо фіксовані хронологічні рамки, а, радше, певний духовний стан, особливого роду гра, участь у якій можлива і в тому випадку, якщо учасник не сприймає постмодерністську іронію, інтерпретуючи запропонований текст вповні серйозно. Для масової культури характерні певні встановлені схеми, на протигагу модерністській практиці, що робить установку на новаторство і новизну. На думку Еко, висока й масова естетика в постмодернізмі зближуються.

Серед відомих сучасних італійських поетів та письменників слід зупинитися на постаті Коррадо Калабро (нар. 1935.), який також є культурологом, автором оригінальних досліджень у галузі сучасної культури, літератури, журналістики. Почавши друкуватися у 1960 р., сьогодні він є європейським визнаним метром, володарем багатьох літературних премій. Його книги перекладені 20 мовами світу: англійською, французькою, німецькою, іспанською, китайською, грецькою, українською та іншими. Основні теми автора – любов і море. Він вважає поезію формою закликання невлених сутностей, як поет володіє класичною та новою манерами.

Чимало поетичних творів Калабро слугували основою театральних вистав, окремі з них були покладені на класичну музику. За мотивами одного з його романів у 2006 р. був знятий фільм «Торговець каменями» («Il mercante di pietre»). У 2013–2014 рр. Калабро був номінований на здобуття Нобелівської премії з літератури. У 2015 р. К. Калабро відвідав Україну, прочитав відкриту лекцію у Маріупольському державному університеті і отримав звання почесного професора цього знаного у Європі вищого навчального закладу.

Кінець 90-х рр. ХХ ст. ознаменувався в італійській літературі жанром «джалло». Це різновид детективної історії з елементами хоррору (жахів).

У ХХІ ст. цей жанр набув нових сучасних форм як створення, так і самої композиції творів і їхнього змісту. Слово «джалло», або «джіалло» в перекладі з італійської означає «жовтий». Але в літературі і кіно воно має аж ніяк не мирний характер, позначаючи особливий жанр італійських оповідань, романів і фільмів жахів, що поєднують елементи кримінального трилера,

еротики і містики. Одним із відомих письменників та художників сучасного італійського хоррору був Джованні Будзі (1961–2010). Його твори сповнені численних ремінісценцій фольклорних мотивів, як давніх, так і сучасних. Тривога та сум пронизують жахом кожний роман письменника і кожен його новелу. Автор опублікував шість романів, серед яких «Голод» («Faemines» 1999) «Агнес» («Agnese», 2005), «Буревій» («Uragano, storia d'un apprendista schiavo», 2008) та ін. Він опублікував багато поезій та короткої прози в збірках, журналах і альманахах.

З початком нового століття в Італії продовжуються пошуки власної ідентичності, спроби переосмислити власну історію. Кількість видань, присвячених італійській ідентичності, значно збільшилася, а класикою з даної тематики є, наприклад, книга Луїджі Барзіні «Італійці», яка вперше вийшла англійською мовою у 1964 р., або книга Джуліо Боллате «Італієць. Національний характер: історія і міф» 1972 р. Ці твори активно перевидаються і у сьогоденні. Варто назвати найбільш відомі видання останніх років: збірник під редакцією Джорджо Калкані «Білий, Червоний, Зелений – італійська ідентичність» (2005), Джан Антоніо Стелли і Серджо Ріццо «Дрейфуюча Італія. Чому їй загрожує корабельна аварія» (2008), Сільвана Патріарка «Бути італійцем. Створення національного характеру» (2010), Фабріціо Рондоліно «Італії не існує» (2011).

Вищевказані видання мають науково-популярний або ж публіцистичний характер. Більшість згаданих авторів – журналісти або історики, їхня мета – зафіксувати процеси, що відбуваються у країні і зчаста – висловити своє ставлення до подій.

Тим часом процес фіксації, опису та аналізу кризи італійської ідентичності вже вийшов за межі публіцистичних і наукових жанрів та звернув на себе увагу письменників, які створили новий вид роману, в якому змішуються і стикаються риси художнього, документального, філософського, політичного та наукового дискурсу. Роман «З глибини звернувшись» («De Profundis») Джузеппе Дженни (нар. 1969) є найбільш яскравим прикладом такого роду літератури. Роман вийшов у 2008 р. і отримав премію імені Коррадо Альваро. На сьогодні він є одним із найбільш відомих творів Дженни.

На сьогоднішній день глобалізація, що охопила всі сторони життя сучасної людини, не оминула й сфери світової культури. Особливо яскраво це проявляється у кінематографі та літературі. Сучасний книжковий магазин в Італії щомісяця представляє читачам близько 500 нових авторів, більшість з яких залишаються непоміченими. Але слід зазначити авторів, чиї твори користуються великою популярністю як в Італії, так і за кордоном, та користуються прихильністю критиків.

Алессандро Барікко (нар. 1958) – відомий італійський письменник, драматург, журналіст, есеїст, літературний і музичний критик; дебютував у літературі романом «Палаці гніву» на початку 90-х рр., потім опублікував похмуру прозаїчну поему «Море-океан», і вже до виходу своєї третьої книги

– витончено-чуттєвого «Шовку» – став одним із відомих молодих європейських письменників. Екзотику «Шовку» і безумовне обдарування Барікко-оповідача гідно поцінували в Голлівуді: однойменний фільм вийшов на екрани 2007 р.; головні ролі в ньому зіграли Майкл Пітт і Кіра Найтлі. Втім, це була вже не перша екранізація Барікко: у 1998 р. Джузеппе Торнаторе переніс на екран «театральний монолог» письменника «1900. Легенда про піаніста». У ролі піаніста, який народився на трансатлантичному лайнері і ніколи так і не зійшов на берег, тоді знявся Тім Рот.

У 1993 р. Барікко став одним із співзасновників школи письменницької майстерності в Турині, названої Школою Холдена. Барікко – лауреат багатьох відомих літературних премій не тільки в Італії, але і в інших країнах світу. Алессандро Барікко у своїх творах використовує елементи естетики постмодернізму, стилістику інтелектуальної прози, масової літератури. Він є одним із популярних італійських письменників у англослов'янському світі, про творчість якого ведуться численні критичні дискусії.

У 2012 р. вийшов роман Барікко «Містер Гвін». Це історія про прозаїка, який на злеті своєї кар'єри звертається до вигаданого ним же нового роду літературних занять. Його високохудожні твори «Трижды на світанку» (2012), Smith & Wesson (2014), «Молода наречена» (2015), «Гра» (2019) набувають характеру детектива, а потім – містерії, присвяченої таємниці любові до словесності.

Клаудіо Маґріс (нар. 1939) – письменник, журналіст, есеїст, дослідник австрійської та німецької культури. Збірник есе «Дунай» («Danubio», 1986) дозволяє зарахувати Маґріса до видатних італійських письменників сучасності. К. Маґріс – лауреат численних літературних премій, у тому числі і як один із кращих італійських авторів, здатний перетворити читача в мандрівника, оскільки література є ні чим іншим, як «подорожжю від відомого до незвіданого і навпаки».

Подорож у К. Маґріса часто проходить по воді. Як зазначає сам автор, у його книгах присутня водна стихія, і те, що ним створене, «все написано на воді». У творах письменника вода, що постає як море, море відкриттів, зустрічей культур і море душевної самотності, чи річка, яка, як і сам час, наповнена меланхолією і є швидкоплинною. Море і річка фігурують у назвах двох романів К. Маґріса: згаданий раніше «Дунай» та «Інше море» присвячені єдиному персонажу – професору Енріко Мреуле.

Із прозових творів Маґріса більше відомий роман «Мікросвіти» («Microcosmi», 1997, премія Стрега). Остання велика робота К. Маґріса – роман «Наосліп» (2011), що визнаний як знакове явище європейської літератури початку XXI ст. Оповідь у романі ведеться від імені важко хворого на шизофренію пацієнта однієї із психіатричних клінік Сальваторе Чіппіко – у минулому відданого комуніста. Чіппіко пережив концтабір Дахау, і після війни італійська компартія відрядила його до Югославії допомагати будувати соціалізм. Але герою роману недовго довелося надавати югославам братню допомогу.

Розрив Сталіна з Тіто дорого обійшовся Сальваторе: італійські комуністи виступили на боці Сталіна, і Чіппіко знову опинився у таборі – цього разу не в нацистському, а в тітовському, на сумнозвісних югославських Соловках – острові Голий Оток. Але не табір, не ідеологічні ілюзії, і не пізніше прозріння є головними темами роману «Наосліп». Реалістично-старанна вірність деталям чужа Клаудіо Магрісу. Настільки ж схематично, як і про життя у таборі, він розповідає про біографію героя, його дитинство, батьків, друзів і коханих.

Окремі сюжетні вузли пов'язані між собою лише схематично; композиція 400-сторінкового роману, здається, ось-ось розвалиться. Чим більше втрачає чіткі реалістичні контури, немов розмиваючись, образ головного героя, тим сильніше проступає другий план, тим голосніші голоси хору, які підтримують чи стишують слабенький, уривчастий тенорок оповідача. Серед цієї поліфонії «заднього плану» виділяється соковитий голос реально існуючого авантюриста наполеонівської епохи, данця Йоргена Йоргенсена. Це – друге «Я», на яке страждає роздвоєнням особистості Чіппіко.

Шукач пригод, Йоргенсен прожив сповнене подіями і абсолютно вільне від будь-яких ідеологічних догм життя. Дитинство він провів при королівському дворі, кілька разів перетинав океан, був капітаном китобійного судна, брав участь мало не у всіх відомих битвах тих часів, кілька тижнів був правителем Ісландії, яким проголосив себе сам, і, врешті-решт, потрапив на каторгу в Тасманію. Наскільки все це цікавіше і жвавіше блідої і, загалом-то, досить банальної політичної біографії Сальваторе Чіппіко! «Чіппіко» не випадково співзвучне з терміном «тіпик». Фігура Сальваторе – це те, що на уроках літератури в школі зазвичай називають «типовим персонажем», тоді як Йорген Йоргенсен – яскрава, неповторна індивідуальність. Клаудіо Магрісу блискуче вдалося передати цей контраст між об'єктом і суб'єктом історії, між Ніким, що уявляє себе творцем нового життя, і Особистістю.

Нікколо Амманіті (нар. 1966) – популярний сучасний письменник Італії. Автор збірки есе, двох збірок коротких оповідань і трьох романів, він дебютував у 1994 р. з романом «Жабра» («Branchie»). У 1996 р. став одним із молодих авторів, представлених в антології «Молоді канібали», де була вміщена його розповідь, написана спільно з Луїзою Бранкаччі. Деякі критики назвали її суто комерційним проектом, для інших цей невеликий твір став «перехідним» для сучасної італійської прози. Збірник «Молоді канібали» став сенсацією: критики заговорили про зміни, про нову епоху в прозі. Енергійні, навіть брутальні «канібали» швидко увійшли в моду, а найбільш популярним став Нікколо Амманіті. Читачів захоплює його сучасність і тривожний, часом з наявним відтінком чорноти, гумор. Амманіті «ковтає реальність, не пережовуючи її».

Справжнє визнання в Італії та за її межами приніс Нікколо Амманіті його роман «Я не боюся» («Io non ho paura», 2001), відзначений премією Віареджо. У порівнянні з іншими, він короткий (близько двохсот сторінок), але написаний так, що в ньому немає жодного зайвого слова. Розповідь ведеться від імені Мікеле – дев'ятирічного хлопчика, який живе разом з батьками та

молодшою сестричкою у злиденному селі на Півдні Італії. Одного разу, мандруючи на велосипеді по путівцях, Мікеле з приятелями потрапляє у покинутий будинок на пагорбі і випадково виявляє там яму, в якій страждає бранець – його ровесник Філіппо.

Потай від усіх Мікеле приходиться його відвідувати. Спочатку він не розуміє, хто перед ним, і чому хлопчика тримають у ямі, але поступово, зі слів Філіппо і з розмов дорослих, дізнається, що той був викрадений з метою отримання викупу, а серед викрадачів – всі, хто живуть з ним в одному селі, включаючи його батька.

Про те, що Мікеле знайшов викраденого, дізнаються, з нього беруть клятву ніколи не повертатися на пагорб, але забути Філіппо він не може. Коли ж Мікеле зрозумів, що плани викрадачів провалилися, і, щоб замести сліди, вони вирішили позбутися Філіппо, ніякі клятви не можуть його втримати.

Вночі він втікає з дому і відправляється до Філіппо, якого тим часом перевели з пагорба в нове, ще більш страшне місце ув'язнення. З великими труднощами Мікеле вдається його знайти і звільнити, але сам він поранився і не може вибратися з ями, щоб втекти. У цю мить з'являється його батько, якому випав жереб вбити Філіппо, і він помилково стріляє у сина. «Я не боюся» – напевне, кращий роман Амманіті: в ньому можна виявити все, що є характерним для письменника, проте, на відміну від інших його книг, не виникає відчуття надуманості. Розказана історія не вигадана, вона цілком могла б статися: за останні десятиліття ХХ ст. Італію струсонувало кілька гучних справ, пов'язаних з кіднепінгом. Можливо, завдяки своїй достовірності, твір «Я не боюся» має рідкісну якість – нечувану простоту. Як і завжди у Амманіті, тут значне місце посідають змалювання природи, порівняння людей з тваринами, однак це не сприймається як прийом, оскільки для хлопчика, що живе в селі, такий погляд на світ цілком природний.

Написаний роман так, як пам'ятає цю історію сам Мікеле, від чийого імені ведеться розповідь. Хоча герой розповідає пережиту історію через багато років, часова дистанція ніяк не відчувається, події передані так, як бачив їх хлопчик. Дитячим сприйняттям обумовлені і образи, що виникають на сторінках роману. Наприклад, у страшних фантазіях Мікеле змішуються відьми, володарі пагорбів і євангельські персонажі. І тільки поступово долаючи страх, Мікеле починає розуміти, що мав рацію його батько, який любив говорити, що боятися треба людей, а не монстрів. Надзвичайно яскравий і образ пагорба, на якому нудиться бранець: він немов нависає над полями, його звідусіль видно, про нього не можна забути, як про неприємну правду.

За роман «Як велить Бог» («Come Dio comanda», 2006) Амманіті отримав премію «Стрега» (аналог французького «Гонкура»), а ця книга лягла в основу фільму культового режисера Габріеле Сальватореса. Останню книгу письменника «Я і ти» («Io e te», 2010) екранізував відомий режисер Бернардо Бертолуччі. У 2015 р. побачив світ новий роман Нікколо Амманіті – «Анна».

Фабіо Воло (нар. 1972) – (справжнє ім'я Фабіо Бонетті) – популярний медіаперсонаж сучасної Італії. Автор пісень та ведучий музичних програм, у

2000 році дебютував з книгою «Іду, щоб зробити два кроки» («Esco a fare due passi»), у 2003 р. він видав другу книгу «Життя, яке на тебе чекає» («È una vita che ti aspetto»). З 2002 р. митець знімається у кіно, пише сценарії і займається озвучуванням фільмів. Ф. Воло вважається культовим письменником молодого покоління італійців; загальний наклад його книг в Італії сьогодні перевищив 2 мільйони примірників, а висловлювання його персонажів стали популярними афоризмами.

Роберто Савіано (нар. 1979) – письменник та журналіст, співпрацює з «L'espresso», «La Repubblica» та іншими журналами і газетами. Тема багатьох його робіт — феномен організованої злочинності. 2006 року Савіано опублікував книгу «Гоморра» («Gomorra»), яку переклали 52 мовами і завдяки якій автор набув всесвітньої популярності. «Гоморра» – безкомпромісне журналістське розслідування, що викриває діяльність однієї з найбільших і впливових злочинних угруповань Європи – неаполітанської каморри. У назві закладена гра слів – мається на увазі і біблійне місто, на яке завдяки злочинним організаціям перетворився сучасний Неаполь, і «каморра» – так в Італії називають мафію. За визначенням самого автора, його твір – «якийсь гібрид: роман за способом написання і журналістське розслідування за формою». Проблема, порушена в книзі Савіано, має глобальний характер, вона актуальна, з його точки зору, для всього світу, а не тільки для півдня Італії, де буває мафія.

За цим твором у 2008 р. режисер Маттео Гарроне зняв однойменний фільм, який було номіновано на Оскар 2008 року. Книга миттєво отримала визнання у всьому світі; Умберто Еко назвав відчайдушного письменника національним героєм, але головним підтвердженням сумлінності проведеного розслідування стали погрози на адресу Савіано, тому з жовтня 2006 р. журналіст і письменник живе під охороною італійського уряду.

Одним із молодих сучасних письменників Італії є Паоло Джордано (нар. 1982). Його роман «Самотність простих чисел» (*La solitudine dei numeri primi*, 2008) називають найбільш вражаючим дебютом останніх років. Цей роман про кохання двох самотніх підлітків став загальноєвропейським бестселером, його перекладено на багато мов. Паоло Джордано є лауреатом літературної премії «Стрега» (2008). У 2013 р. вийшов новий роман П. Джордано «Людське тіло» («*Il corpo umano*»), сюжет якого – війна в Афганістані, побачена очима молодого італійського лікаря. У 2014 побачив світ новий роман письменника – «Чорне і сріблясте».

Отже, не дивлячись на сувору критику, яка порівнює сучасні літературні твори з фаст-фудом, робить наголос на відсутності літературних шкіл, програм, маніфестів в Італії, сьогодні італійський читач (і не лише італійський) може задовольнити свої будь-які смаки – від науково-популярної філософії Еко до легкої прози Амманіті.

### 3. Кінематограф

Італійське кіно післявоєнних часів збагатило світову культурну скарбницю новим художнім напрямком, що отримав назву неореалізм. Власне неореалістичні фільми повоєнних років вперше принесли італійському кіно світове визнання. Під час фашизму воно було суто провінційним явищем, у ньому панували пихата риторика та пафос. Тепер на екрані з'явилося буденне, повсякденне життя простих людей, сповнене всілякими тягарями, турботами, стражданнями, – і відкрилося, що цим людям властиве глибинне, незнищенне уявлення про справедливість, почуття власної гідності, здатність до взаєморозуміння і солідарності.

Творці неореалістичних фільмів прагнули максимально наблизити їх до документальної достовірності, широко залучаючи, окрім професійних акторів, таких виконавців, які по суті грали самих себе. Стрічки, переважно чорно-білі, знімалися, зазвичай, на натурі: на вулиці, на відкритому повітрі, в основу сценарію інколи лягали факти газетної хроніки, в діалогах широко використовувалася народна мова, місцеві діалекти. У деякі фільми вводився дикторський текст, немов узагальнюючи дію. Все це додавало фільмам особливої достовірності.

Цей новий етап в історії італійського кіно започаткував фільм про рух Опору – «Рим – відкрите місто» («Roma, città aperta», 1945), поставлений Роберто Росселліні (1906–1977), який знімався у 1944–1945 рр., коли визвольна війна ще тривала. Італії – другій фашистській державі в Європі та країні Опору фашизму – були необхідні як очищення спокутою, так і свого роду героїко-творчий акт у мистецтві, який би відповідав загальнонаціональному єднанню. Таким своєрідним кінематографічним «катарсисом», певним фільмом-прологом, фільмом-маніфестом і став «Рим – відкрите місто». Сюжет фільму розгортається в Італії 1944–1945 рр. вже після повалення Дуче. Країна охоплена потужною хвилею всенародного Опору, що об'єднала соціалістів і комуністів, католиків і атеїстів, старих, жінок, дітей від Сицилії до Альп, які боролися з німецькими окупантами і з залишками вітчизняних фашистів-скадрів. Показовим є те, що негативними персонажами виступають майже виключно німці. Роберто Росселліні звертався насамперед до глядача – учасника подій і говорив з ним простою, доступною йому мовою героїки і повсякденності водночас. Ця мова і стане новаторськи-революційною для італійського кінематографа нового часу – мовою неореалізму. Окрім своєї соціальної та загальногромадянської значущості, «Рим – відкрите місто» руйнував кіноестетику минулого з її помпезністю і штучністю.

Нова дійсність обирала нове коло героїв та їх виконавців. Ними ставали не лише далекі від канонізації персонажі, а й актори-аматори. А у випадку із професійними виконавцями – Анною Маньяні, чия героїня Піна стала втіленням італійського Опору, або Альдо Фабріци, який створив в образі дона П'єтро Пеллегріні героїчну постать реального священика Дона

Морозіні, – їхня манера гри органічно співіснувала з манерою непрофесійних акторів. Проголошена на повний голос нова кіноестетика фільму «Рим – відкрите місто» не тільки сформувала майбутнє демократичне кіно Італії найближчих років, але й значно вплинула на розвиток світового кіномистецтва другої половини ХХ ст. Фільм отримав золоту пальмову гілку Канського кінофестивалю 1946 р.

Серед визначних досягнень неореалізму можна назвати фільми режисерів: Вітторіо Де Сіка – «Шуша» («Sciuscià», 1946) та «Викрадачі велосипедів» («Ladri di biciclette», 1948); «Умберто Д» («Umberto D.», 1951), «Дах» («Il Tetto», 1956) і «Диво в Мілані» («Miracolo a Milano», 1962); Джузеппе Де Сантіса «Трагічне полювання» («Caccia tragica», 1947), «Гіркий рис» («Riso amaro», 1949), «Немає миру під оливами» («Non c'è pace tra gli ulivi», 1950), «Рим, одинадцять годин» («Roma ore 11», 1952), а також фільм Федеріко Фелліні «Дорога» (1954).

У плеяді видатних представників італійського неореалізму – один із його засновників Вітторіо Де Сіка (1901–1974). Це талановитий і актор, і кінорежисер, який у двадцятих роках минулого століття грав у театрі Тетяни Павлової, де познайомився з російською театральною традицією та мистецькою системою Станіславського. Активно зніматися в кіно він почав з 1931 р., а з виходом своєї першої звукової картини став дуже популярним в Італії актором. Незважаючи на те, що його перші акторські роботи в кіно збіглися з чорним двадцятиліттям диктатури Муссоліні, а як ми зазначали вище, італійський кінематограф цього періоду уникав життєво важливих тем, не ставив гострих проблем, однак у низці фільмів Де Сіка спромігся створити чарівний образ простого італійця, впливши на екрані багато рис народного характеру.

Першу картину як режисер Де Сіка зняв у 1940 р. – «Червоні троянди», а потім з'являлися кінострічки «Маддалена, нуль за поведінку» (1940), «Терез-П'ятниця» (1941), «Гарібальдійці у монастирі» (1942), де він виступає і як режисер, і як сценарист, і як виконавець головних ролей.

Але справжнім авторським проривом став фільм «Діти дивляться на нас» («I bambini ci guardano», 1943), що розповідає про хлопчика, який стикається з неправдою й лицемірством навколишнього світу дорослих. Робота над цим фільмом започаткувала багаторічне творче співробітництво Де Сіка з письменником і теоретиком неореалізму Чезаре Дзаваттіні. У фільмі Де Сіка передбачив майбутні зміни у суспільстві, тут знайшли яскраве художнє втілення естетичні принципи цього напрямку в кіно, зокрема, такі, як гостра соціальна проблематика, сполучення витонченої комедійності, психологічної глибини й високих гуманістичних ідеалів. Для посилення ефекту реалістичності саме до гри у цьому фільмі Де Сіка вперше залучив непрофесійних акторів.

Творча співдружність сценариста й режисера подарувала світові кіношедеври «Шуша» (1946), «Викрадачі велосипедів» (1948), «Умберто Д.» (1951), «Дах» (1956), «Диво в Мілані» (1962), «Чочара» (1960), у яких Де Сіка відобразив як своє особисте, так і загальнонаціональне розуміння проблем післявоєнної Італії – бідність, соціальне розшарування суспільства, апатія, які

мають загальнолюдський глобальний характер. Найбільш яскраво гуманістичні ідеї представлені в тетралогії Де Сіка. У першій її частині – «Шуша» («*Sciuscià*») – змальовуються драматичні пригоди маленьких бездомних чистильників взуття, які потрапляють, зрештою, у в'язницю. Звернений до соціальної проблематики й пройнятий співчуттям до знедолених, фільм «Шуша» став одним із перших неореалістичних фільмів і приніс своїм творцям славу не тільки в Італії, але й по всьому світу.

Другий фільм – «Викрадачі велосипедів» («*Ladri di biciclette*») – гостра соціально-психологічна драма про відчайдушні зусилля «маленької» людини в боротьбі за виживання. Єдине, що втримує матір на краю прірви, – любов і співчуття семирічного сина. Поряд із діючими персонажами, у стрічці присутній метафоричний герой – велосипед. Для бідної італійської сім'ї – це й реліквія, і годувальник, і символ кращого щасливого життя водночас. Третя картина – «Диво в Мілані» («*Miracolo a Milano*», 1962) – у жанрі казки оповідає про боротьбу безробітних за свої права, у якій їм допомагають янголи й чарівництво. Цей фільм став першим очевидним свідченням трансформації стилістики неореалізму, переходу його до так званої «рожевої фази», що викликало багато негативних відгуків з боку прихильників традиційного неореалізму. Напевно, тому останню картину тетралогії «Умберто Д.» Де Сіка знову зняв у гостродраматичній манері: самотня людина дуже похилого віку, яка живе в непроглядному нестатку, єдиний вихід бачить у самогубстві.

Показово, що фільми Де Сіка започаткували також трагікомедії: «Учора, сьогодні, завтра» («*Ieri, oggi, domani*», 1963), «Шлюб по-італійськи» («*Matrimonio all'italiana*», 1964). Останні його фільми засвідчили гостре жанрове відчуття видатного художника та його творчу активність («Назвемо його Андре» («*Lo chiameremo Andrea*», 1972), «Коротка відпустка» («*Una breve vacanza*», 1973), «Мандрівка» («*Il viaggio*», 1974).

Усі режисерські роботи Де Сіка вирізняються високою майстерністю, тонким художнім смаком і жанровим розмаїттям; вони відзначені багатьма кінематографічними нагородами. Належачи до першоджерел створення нового напрямку в кіномистецтві – неореалізму, – всі його фільми, і трагедійні, і комедійні, підносили гуманістичні ідеали та збагачували гуманістичний світогляд.

Слід зазначити, що розвиток неореалізму супроводжувався надзвичайно продуктивними теоретичними розвідками, які, з одного боку, обґрунтовували принципи нового мистецького напрямку, а з іншого – вплинули на загальний рівень європейського кінознавства. У 1957 р. в Італії друком виходить монографія відомого кінознавця й критика Джузеппе Феррари «Нове італійське кіно», в якій відтворена хронологія та логіка становлення неореалізму. Так, Дж. Феррара виокремлює період «підготовка неореалізму», до якого залучає:

– рух «каліграфістів» – пошуки нового стилю такими діячами італійського кіно як Солдаті, Латтуаді, Кьяріні та творчість Подолі;

- фільми про війну, передусім, Росселліні;
- творчість Вітторіо Де Сіка («Діти дивляться на нас»).

Власне у перші повоєнні роки, на думку Феррари, неореалізм остаточно позиціонує себе як «кіномистецтво, яке відображає життя». Позитивним у монографії Дж. Феррари є те, що він не уникає питань, на яких не існує однозначної відповіді, і в таку суперечливу ситуацію він «вписує» неореалізм. Наведемо хоча б один приклад, пов'язаний з дискусіями щодо необхідності оновлення італійської культури після знищення фашистської диктатури. Дж. Феррара спростовує позицію Б. Кроче, який «уперше від усіх відстоював той погляд, що після ліквідації «моральної хвороби» – фашизму – італійська культура може спокійно розвиватися далі без особливих змін або революцій».

Проте позицію Б. Кроче не поділяла більшість італійської інтелігенції, зокрема Еліо Вітторіні, який був переконаний, що Друга світова війна – це приклад повної зневаги до досягнень цивілізації. Тому Е. Вітторіні запитує: «Чи зможемо ми створити таку культуру, яка рятувала б людину від страждань?». Саме у контексті позиції Вітторіні неореалізм поцінювали як оновлення культури, як мистецтво, яке не лише і не стільки розвиває людину, скільки втручається в її життя, допомагаючи знайти шляхи подолання суперечливих соціально-політичних проблем.

Значний теоретичний внесок у розробку засад неореалізму зробив і Чезаре Дзаваттіні – видатний італійський кінодраматург та теоретик кіно, один із відомих представників неореалізму. Власне Ч. Дзаваттіні зробив спробу теоретично визначити неореалізм. У статтях «Тези про неореалізм» та «Неореалізм як я його розумію» він зазначав, що розуміння неореалізму повинне починатися з поняття «справжній»: «Неореалістичне кіно є формою італійського кіно, яке найбільше відповідає потребам, вимогам, історії італійців у сучасний момент».

Окрім зазначеної тези, Ч. Дзаваттіні наголошує, що після Другої світової війни жоден інший мистецький напрям не відповідав так вимогам реального часу, як це зробив неореалізм. Власне цей напрямок засвідчив, що ставлення до життя не може обмежуватися поняттям «художнє ставлення»; це висуває нові вимоги до митця, який повинен «володіти силою реального проникнення у речі», повинен бути пов'язаний «з подіями свого часу».

Показово, що коли через низку причин у середині 50-х рр. настає криза у неореалістичному мистецтві, гуманістичні мотиви в італійському кіно не відійшли на задній план. Однією із провідних тем у творчості видатних італійських режисерів – Ф. Фелліні, М. Антоніоні, П. Пазоліні, Б. Бертолуччі та інших постала проблема «некомунікабельності», самотності, розгубленості людини в сучасному індустріальному світі. Головну увагу вони приділяли особистим переживанням героїв.

Кінець 50–60-ті рр. – період подолання економічної кризи – так званого «економічного дива». Італійська кінематографія знову набирає сили – це час дебютів, розквіту творчості провідних майстрів, появи нових жанрів. Багато

режисерів знову повертаються до антифашистської тематики, намагаючись більш глибоко осмислити недавнє минуле. У таких стрічках, як «Генерал Делла Ровере» (1959) Росселліні, «Довга ніч 1943 року» (1960) Ф. Ванчіні, «Чотири дні Неаполя» (1963) Н. Лоя знову оживають кращі традиції неореалізму. Показово, що найбільшим успіхом користуються гостросоціальні фільми, присвячені сучасності. Це вже згадувані картини Фелліні й Антоніоні, в яких суспільство «загального благоденства» виявляється суспільством загальної відчуженості й бездуховності. Один із кращих фільмів цього періоду – стрічка Вісконті «Рокко та його брати» («*Rocco e i suoi fratelli*»), у якій розповідається про трагічну долю селянської родини, котра в пошуках кращого життя перебралася до міста. І, нарешті, дві перші стрічки П. П. Пазоліні «Жебрак» та «Мама Рома», котрі відкривають нову сторінку в історії італійського кінематографа.

Пьєр Паоло Пазоліні (1922–1975) здійснив значний внесок у розвиток італійської та світової культури. П. П. Пазоліні – одна з унікальних творчих постатей ХХ ст.: поет і прозаїк, сценарист і кінорежисер, філолог, публіцист, художник, теоретик кіно. Увірвавшись у 60-ті рр. до кінематографу, він переніс до кіно оригінальні ідеї і поетику своєї літературної творчості. Його кінотвори мали колосальний вплив на творчість багатьох кінематографістів світу: Б. Бертолуччі, А. Тарковського, С. Параджанова, Д. Джармена, Ф. Озона та ін. Як режисер, дебютував 1961 року фільмом «Аккатоне» – екранізацією власного роману про життя римських нетрів. Наступного року – 1962-го – знімає «Мамму Рому». Перші роботи режисера – це творче переосмислення неореалізму. Пазоліні досліджує життя і психологію італійських маргіналів, до яких належав і сам, людей суспільного дна, вперше вивівши на екран їхню своєрідну мову і культуру.

У подальших кінороботах за драматургічну основу митець використовував переважно класичні твори – «Євангеліє від Матвія» (1964), «Цар Едіп» (1967), «Декамерон» (1970), «Кентерберійські оповідання» (1972), «Медея» (1969) та ін. Власне, нині всі роботи режисера – беззаперечна класика кіно.

Лукіно Вісконті (1906–1976) почав працювати в кінематографі з 1936 року, а перша режисерська робота – «Одержимість» за мотивами роману американського письменника Дж. В. Кейна «Листоноша завжди дзвонить двічі» з'явилася у 1942 році. Його найбільш відомі фільми – «Земля дрижить» (1948), «Найвродливіша» (1951), «Почуття» (1954), «Рокко та його брати» (1960), «Леопард» (1962) за романом Дж. Т. ді Лампедузі та «Прокляті» («Загибель богів», 1970) не втрачають художньої вартості і дотепер. Творчість Л. Вісконті вирізнялася прогресивністю, соціально-історичним підходом до зображуваного матеріалу, масштабністю тем і, головне, глибоким внутрішнім зв'язком із традиціями італійського гуманізму та світовою літературою. Талант, ерудиція і висока творча працездатність дозволяли Л. Вісконті працювати, починаючи з 1945 року, також і театральним режисером та створити низку складних психологічних вистав:

«Смерть комівояжера» (1950), «Три сестри» та «Дядя Ваня» за Чеховим (1956), а також оперні постановки «Травіата» і «Трубадур» Верді та ін. Більшість робіт Л. Вісконті, як в кіно, так і у театрі, отримали премії міжнародних кіно- та театральних фестивалів.

Пошуки нових напрямків розвитку італійського кіно 50–60-х рр. проходили шляхом дослідження психології сучасної людини, мотивів її поведінки, аналізу стосунків між людьми, причин відчуженості людини у теперішньому світі. Цьому, зокрема, присвячені фільми М. Антоніоні, Б. Бертолуччі, Ф. Фелліні.

Мікеланджело Антоніоні (1912–2007) – режисер, якого Мартін Скорсезе назвав «поетом з камерою в руках», увів до своєї творчості мотиви трагічної самотності людей, їхньої духовної спустошеності. Перші власні повнометражні художні фільми Антоніоні не викликали широкого інтересу у глядацького загалу, але режисер залишався непоступливим до комерційних вимог. Він уважав, що фільм від початку до кінця є витвором свідомості митця, тому лише він несе за нього повну відповідальність. Лише 1960 року після прем'єри «Пригоди» на Каннському кінофестивалі та скандалу, викликаного цим фільмом, Антоніоні визнали одним із видатних творців епохи.

Протягом короткого часу він знімає три фільми («Ніч», «Затемнення», «Червона пустеля»), головною темою яких була «смерть почуттів», неможливість порозумітися, відчуженість особи в сучасному суспільстві. У всіх цих стрічках головну жіночу роль виконує акторка Моніка Вітті, яка, починаючи з «Пригоди», стала музою режисера. Децю прохолодніший прийом останнього з цих фільмів не послабив ентузіазму, з яким вітали його наступну стрічку «Фотозбільшення», у якій пригодницький сюжет був лише приводом для роздумів над відносністю «об'єктивного» пізнання дійсності.

У 1970 р. Антоніоні запрошують до Голлівуда. Зйомки стрічки «Забріські-Пойнт» («Zabriskie Point») супроводжувалися гучною рекламою, але результат не справдив очікувань. Режисеру закидали нерозуміння сенсу молодіжного бунту тих часів та манірність стилю. Так сталося тому, що наприкінці 1960-х років новаторські ідеї італійського режисера сприйняли його численні послідовники та імітатори, вони вже стали звичною мовою кіно. Водночас з'явилися нові тенденції, яких не сприймав сам Антоніоні. У 1972 р. режисер повертається у документальне кіно і знімає 4-годинний фільм «Китай». Його наступний художній фільм «Професія: репортер» з'являється лише у 1975 р. і віддзеркалює тодішні сумніви режисера.

Це своєрідна маніфестація зневіри, втечі від самого себе та суспільства, самоприниження та самознищення. Стрічка «Таємниця Обервальда» («Il mistero di Oberwald») (за твором Жана Кокто «У орла дві голови») була своєрідним експериментом з відеотехнікою на межі кіно і телебачення, а в стрічці «Ідентифікація жінки» («Identificazione di una donna») режисер повернувся до своєї улюбленої теми: жінка, як істота, яка не піддається пізнанню. У 1984 р. Антоніоні вразив інсульт, він пересувався в інвалідному візку, у нього відібрало

мову. Але режисер не скорився. У 1992 р. він зняв 5 документальних стрічок про острови, розташовані поблизу Сицилії. А потім відважився реанімувати свій давній кінопроект – стрічку «За хмарами». На цих зйомках йому допомагав відомий німецький кінорежисер Вім Вендерс, який зняв пролог та епілог цієї стрічки та сцени, що поєднують її чотири окремі новели.

Помітне місце в італійському кінематографі посів Бернардо Бертолуччі (1941–2018) – кінорежисер, драматург, поет. Хоча майбутній майстер кіно був визнаний як поет і навіть отримав премію Віарджо (1962), у 1961 році 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» поставив фільм «Партнер» (1968). Це була вільна екранізація, яка засвідчила певну єдність поглядів автора зі світосприйняттям героя.

Наступна кінострічка Б. Бертолуччі «Конформіст» («Il Conformista», 1970) була визнана критиками шедевром світового кіно. Після цього побачила світ кінострічка, яку називали скандальною роботою Б. Бертолуччі, хоча ніхто не заперечував її глибокого психологічного виміру. Йдеться про фільм «Останнє танго в Парижі» («Ultimo Tango a Parigi», 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. У подальшому Б. Бертолуччі знімає ще кілька помітних стрічок. Серед них – масштабна кінопанорама «Двадцять століття» (1976), яка змальовує історію Італії впродовж 75 рр. ХХ ст., а показ триває п'ять годин, та епічна кінострічка «Останній імператор» (1987).

Одним із відомих режисерів цього періоду є Федеріко Фелліні (1920–1993). У 1950 році Федеріко ставить свій перший фільм «Вогні вар'єте» разом із Альберто Латтуада. Фелліні написав сценарій для нового фільму «Білий шейх» (1952), режисером якого повинен був стати Антоніоні, але той відмовився працювати за таким сценарієм. Тому Фелліні зняв фільм сам. Успіху цей фільм не мав, але наступні два – «Мамині синочки» і «Любов у місті» (обидва – 1953 р.) були сприйняті публікою і критиками тепліше. «Мамині синочки» («I vitelloni») отримав премію «Срібний лев» на Венеціанському кінофестивалі 1953 р. і був номінований на премію «Оскар» за найкращий оригінальний сценарій. Ще в 1949 р. Федеріко Фелліні написав сценарій до фільму «Дорога» («La Strada»), але ніяк не міг знайти коштів для зйомок. Нарешті, коли продюсер був знайдений, Фелліні починає роботу, з кінця 1953 р. до весни 1954 р., причому більше часу він знімав на природі. У головних ролях Федеріко зняв свою дружину і маловідомого тоді актора Ентоні Квінна. Фільм став справжньою сенсацією, здобувши понад п'ятдесят нагород, серед яких «Срібний лев» на Венеціанському кінофестивалі і премія «Оскар» 1957 р. за найкращий іноземний фільм. Всього фільми Фелліні завойовували премію «Оскар» за найкращий фільм іноземною мовою 4 рази: «Дорога» («La strada», 1954), «Ночі Кабірії» («Le Notti di Cabiria», 1957); «Вісім з половиною» (1963) і «Амаркорд» («Amarcord», 1973).

У 1980 р. вийшла драма «Місто жінок» з М. Мastroянні в головній ролі; у 1985 р. – «Джинджер і Фред» – про пару танцюристів, які в молодості виконували танцювальні номери відомих Фреда Астера (Мastroянні) і Джинджер Роджерс (Мазіна), а також сповідувальне «Інтерв'ю» (1987), у якому Мastroянні повертається разом з Анітою Екберг у «Солодке життя». Прізвище персонажа-фотографа з цього фільму стало узагальненим і навіть перетворюється на прізвисько – Папарацці. Останнім фільмом митця стала стрічка «Голоси Місяця» («La voce della Luna», 1990) за повістю Кевацонні, де режисер зобразив світ очима нешкідливого схибленого, який щойно звільнився з психіатричної лікарні.

Коли Італія ховала режисера, дорожний рух у Римі був зупинений. Багатотисячний натовп проводжав траурний кортеж оплесками дорогами Італії – від Риму до родинного склепу сім'ї Фелліні в маленькому приморському містечку Ріміні.

У 1950–1970-х рр. активно розвивається італійська комедія з яскраво вираженим соціальним підтекстом. Кращий приклад італійської тогочасної комедії – фільм Пьетро Джерми «Розлучення по-італійськи» («Divorzio all'italiana», 1961) з Марчелло Мastroянні і Стефанією Сандреллі, які є видатними акторами італійського кіно. Цей фільм був відзначений Оскаром у 1963 р за кращий сценарій. Слід назвати «Шлюб по-італійськи» Де Сіка, «Обгін» Діно Різі та інші. У цих фільмах грали талановиті актори Альберто Сорді, Уго Тоньяцци, Моніка Віті, Клаудія Кардинале, Вітторіо Гасман, Ніно Манфреді, Тото, Софі Лорен.

Софі Лорен (нар. 1934) уславилася роллю у стрічці режисера Вітторіо Де Сіка «Чочара» (1960), за яку вона була визнана найкращою акторкою на Каннському кінофестивалі, отримала «Оскар» та безліч інших міжнародних кінонагород. З 14 років вона працювала моделлю, за худорбу Софі отримала прізвисько «Скететто» – «жердинка».

Софі знімалася в епізодичних ролях, набиралася досвіду і зв'зків, і, нарешті, їй запропонували провідну роль у фільмі «Африка за морями» (1953). Вирішальною стала зустріч Софі Лорен з режисером Вітторіо Де Сіка, який зробив актрису видатною. Майбутня зірка ніколи не соромилася свого тіла, знімаючись в оголеному вигляді. На початку 60-х років її чоловік, продюсер Карло Понті, викупив усі фільми за участю Софі, де та грала відверті сцени, щоб уникнути міжнародних скандалів. Відомі критики звернули увагу на Софі Лорен після фільму Де Сіка «Золото Неаполя». Похвалу критиків Лорен отримувала, граючи жінок з простого люду, серед якого вона виростила.

Свій перший «Оскар» Лорен отримала за роль у фільмі «Чочара». Драма про дочку і матір, які пережили жахи війни, стала однією з найбільш сильних і емоційних ролей Лорен. Софі часто надходили пропозиції з Голлівуду. Вона активно працювала на американській фабриці мрій. Її першим голлівудським проектом був фільм «Гордість і пристрась», у якому Софі грала з Кері Грантом. Софі Лорен – одна з небагатьох іноземних актрис, яка отримала зірку на

Голлівудській Алеї Слави. У 1967 р. їй випала честь знятися в останньому фільмі Чарлі Чапліна «Графиня з Гонконгу» в ролі російської повії.

Софі Лорен – володарка почесних премій усіх основних кінофестивалів – Каннського (1961), Венеціанського (1958, 1998, 2002), Московського (1965, 1997), Берлінського (1994), володарка Призу «Кращій актрисі міжнародного кінофестивалю у Сан-Себастьяні» (1974), лауреат п'яти премій «Золотий глобус» (у спеціальній номінації «Улюблениця світової публіки»), перший лауреат премії «Оскар» за кращу жіночу роль у фільмі іноземною мовою (1962), володарка почесного «Оскара» (1991) з формулюванням «За кар'єру, багату ролями, що запам'ятовуються та додають блиску кінематографу».

Марчелло Мastroянні (1924–1996) частіше за інших знімався у Федеріко Фелліні та Вітторіо де Сіка, які любили актора за його зосереджену, стриману манеру виконання ролей. Після закінчення війни Мastroянні почав грати (спочатку на аматорській основі) у групі Лукіно Вісконті. Вистави тих років були витримані в суто неореалістичній тональності, так як і перші фільми за участю молодого актора.

Зігравши у Вісконті в «Білих ночах» (1957) і у Маріо Монічеллі в кримінальній комедії «Зловмисники невідомі» (1958), Мastroянні був помічений Фелліні, який запросив його на головну роль у своїй кінофресці «Солодке життя» (1960). Цей фільм миттєво зробив актора відомим і затребуваним по всій Європі у незвичній для нього акторській іпостасі інтелектуала і космополіта.

У 1961 р. не менш захоплені відгуки кінокритиків отримали роботи Мastroянні у фільмі Мікеланжело Антоніоні «Ніч», де його відчужена манера виконання точно відповідала режисерському баченню передачі відсторонення, що панує у сучасному суспільстві. Наступні дві картини з його участю – «Розлучення по-італійськи» зі Стефанією Сандреллі (реж. Пьетро Джермі) і «Приватне життя» з Бріжіт Бардо (реж. Луї Маль) – були орієнтовані на більш широку аудиторію.

Отримавши поспіль дві нагороди Британської академії кіно, Мastroянні виконав головну роль у новому шедеврї Фелліні – «Вісім з половиною» (1963), після чого продюсер Карло Понті залучив його до окремих проектів за участю своєї дружини, Софі Лорен. Під керівництвом режисера Вітторіо де Сіка Мastroянні і Лорен зіграли подружжя у «Шлюбї по-італійськи» і в іншому популярному фільмі «Вчора, сьогодні, завтра». Так народився один із найбільш відомих дуетів світового кіно. За свою кар'єру Марчелло Мastroянні знявся у 139 фільмах, був нагороджений великою кількістю професійних нагород, зокрема, і трьма номінаціями на премію «Оскар».

1960-ті рр. позначилися появою «спагеті-вестерна» – кінематографічного піджанру «вестерн», до якого відносять неамериканські, зокрема італійські, фільми, дія яких розгортається на Дикому Заході. У самій Італії ці фільми називають «western all'italiana» – вестерн по-італійськи. Майстром жанру вважається італійський режисер Серджіо Леоне (1929–1989). Чималій долі успіху своїх фільмів С. Леоне зобов'язаний композитору Енніо Морріконе –

другові і однокласникові режисера. Перша ж їхня спільна стрічка «Per un pugno di dollari» («За жменю доларів», 1964) мала неймовірний касовий успіх і виявилася «нахабно» знятим вестерном: «нахабно» тому, що за зйомки вестерна взялися не американці, а італійці. На головну роль Леоне запросив нікому не відомого тоді Клінта Іствуда, для кар'єри якого цей фільм став вдалою відправною точкою.

Коли стрічка була готовою, Леоне та Морріконе поставили в титрах псевдоніми: Леоне став Бобом Робертсоном (псевдонім, утворений від імені його батька), а Морріконе – Даном Савіо. Фільм здійняв багато галасу в Італії, Франції, США та інших країнах, викликав масу наслідувань. Друзі-співатори отримали максимальну вигоду, знявши пізніше ще два фільми: «За кілька зайвих доларів» (1965) («Per qualche dollaro in più») і «Хороший, поганий, злий» (1966) («Il buono, il brutto, il cattivo») за участю того ж таки Клінта Іствуда, які разом з попередньою стрічкою утворили трійцю своєрідних «італійських вестернів». Стосовно музики, Леоне широко використовував прийом «гальмування ігрової дії перед кульмінацією», що давало композитору виграшний простір для демонстрації музичних характеристик героїв. Цікаво, що суто італійський вестерн «Хороший, поганий, злий» уважається, за деякими оцінками, найкращим вестерном в історії кінематографа.

Наприкінці 1960-х–початку 1970-х рр. кіно відіграє соціальну і політичну роль. З'являються нові режисери, які створюють соціально гострі фільми, наприклад фільм Франческо Розі (1922–2015) «Сальваторе Джуліано» (1961), присвячений відомому сицилійському бандитові. У 1972 р. Франческо Розі зняв фільм-розслідування «Справа Маттеї», у якому він намагається висвітлити питання про смерть глави державної італійської нафтової компанії Енріко Маттеї. За цей фільм Розі отримав «Золоту пальмову гілку» на Каннському кінофестивалі. Інші детективні фільми, що розповідають про корупцію та судові злочини – це «Зізнання комісара поліції прокурору республіки», «Слідство закінчене – забудьте» Дам'яно Даміані, «Сто днів у Палермо» Д. Феррари. Знімаються антифашистські фільми, серед яких вирізняються «Конформіст» Б. Бертолуччі, «Вбивство Маттеотті» Ванчіні, «Площа Сан-Баліла, 20 годин» К. Лідзани, «Загибель богів» Вісконті.

Із 1969 р. в Італії почався період, відомий як «період свинцю», що тривав до початку 1980-х. Це був час активізації терористичних угруповань як лівого так і правого гатунку. Країну охопила низка терактів та замовних вбивств. Виник пов'язаний з тероризмом жанр поліцейських фільмів. У цьому жанрі були зняті картини «Відділ виконання покарань» (1972); «Ясновельможний труп» (1976); частково він проявився у комедіях: «Вкуси і тікай» (1973), «Хочемо полковників» (1973), «Дорогий Мікеле» (1976) та ін. Премію «Оскар» отримує фільм «Сад Фінці-Контіні» (1971).

Культового статусу набувають комедії «Мої друзі» (1975) і «Дрібний-дрібний буржуа» (1977). У 1974 р. Фелліні знімає оскароносний «Амаркорд», а через рік – «Казанова». Кінороботи Пазоліні цього періоду позначені

боротьбою із конформізмом і конс'юмерізмом. Серед них – «Декамерон» (1971), а також скандальний фільм «Сало, або 120 днів Содому» (1975), що викликав суперечки і цензурні обмеження. Гучного успіху досягли стрічки «Останнє танго в Парижі» Бертолуччі (1972) і «Двадцять століття» (1976).

Отримав Золоту пальмову гілку фільм «Робочий клас йде до раю» Еліо Петрі, що доторкується до «важкої» теми поліцейської та судової систем і розвиває широкий напрям «соціального кіно». Режисер Діно Різі розкриває людські вади через комедії («Іменем італійського народу», 1971) і психологічні драми «Пахощі жінки» (1974), «Втрачена душа» (1976), в яких головну роль виконує актор Вітторіо Гасман. Ролі Уго Тоньяцці найбільш виразні в комедіях по-італійськи. Грубий гротеск проявляється у фільмі Етторе Скола «Огидні, брудні, злі» (1976). Потім режисер випускає «Незвичайний день» (1977), що зібрав безліч призів і номінацій. У цих фільмах головні ролі зіграли Марчелло Мастоїані та Софі Лорен. Успішними фільмами жахів стали «Птах із кришталевим оперенням» (1970) і «Криваво-червоне» (1975) режисера Даріо Ардженто.

У 1980-і рр. італійський кінематограф охопила криза. Телебачення витісняло кіно, кінотеатри практично глядачі не відвідували, італійська кіноіндустрія потрапила в залежність від іноземної, але, однак, і в цей період знімаються чудові фільми: «Місто жінок» (1980), «І корабель пливе» (1983), «Джинджер і Фред» (1985) Федеріко Фелліні, «Дерево для черевиків» (1978) Ерманно Ольмі, «Особливий день» (1978), «Тераса» (1980) Етторе Скола, «Б'янка» (1984), «Меса закінчена» (1985) Нанні Маретті, «Ніч святого Лоренцо» (1982) братів Тавіані, «Три брати» (1981) Франческо Розі.

Три стрічки отримали премію «Оскар»: «Новий кінотеатр «Парадізо» (1988) Джузеппе Торнаторе, «Середземне море» (1991) Габріеле Сальватореса і «Життя прекрасне» (1997) Роберто Беніньї. Останній фільм також відзначений на Каннському фестивалі, де успіху, окрім нього, досягли «Викрадач дітей» (1992, реж. Джанні Амеліо) і «Дорогий щоденник» (1993, реж. Нанні Моретті). У Венеції завоювала Золотого Лева стрічка «Так вони сміялися» (1998, Джанні Амеліо). Безліч призів завоював фільм «Листоноша» (1994, реж. Майкл Редфорд).

Серед відомих акторів цього часу слід згадати Клаудію Кардинале (нар. 1938), яка завдяки своєму таланту, яскравій та ефектній зовнішності привернула увагу видатних італійських режисерів. Знімалася вона у Федеріко Фелліні, Лукіно Вісконті, Серджо Леоне. Відомі фільми за її участю: «Рокко і його брати», «Картуш», «Рожева пантера», «Леопард», «Вісім з половиною», «Якось на Дикому Заході». Актриса практично ніколи не знімалася за межами Європи, майже всі фільми за її участю – італійські або французькі. Кардинале вважається однією із найбільш вродливих актрис усіх часів. За час її кінокар'єри зображення акторки з'явилися на 900 обкладинках журналів у 25 країнах.

Дієго Абатантуоно (нар. 1955), популярний кіноактор 1980-х рр., сьогодні відомий молодим італійцям як ведучий та сценарист телевізійних шоу; він

успіху своєю роллю у фільмі «Виключно правдиво» (1982). У цьому фільмі майстерно переплітаються три речі: ліричний, авантюристичний і пригодницький, у кожному з яких головну роль грає Абатантуоно. Всі три головні герої – затяті вболівальники трьох різних команд, а саме – «Мілан», «Інтер», та «Ювентус». Друга частина стрічки з Абатантуоно у головних ролях вийшла у 2006 р., де епізодичні ролі зіграли гравці «Мілану» Паоло Мальдіні, Массімо Амбросіні, Алессандро Костакурта, Андрій Шевченко та інші.

Командор ордена «За заслуги перед Італійською Республікою», актор Мікеле Плачідо (нар. 1946) відомий зарубіжним телеглядачам переважно своєю роллю комісара Коррадо Каттані у телесеріалі «Спрут», що користувався особливою популярністю на теренах колишнього СРСР. В Італії Плачідо часто запрошували видатні режисери цього періоду. Актор неодноразово був членом журі Венеціанського кінофестивалю.

1990-ті рр. позначені виходом перших фільмів про мігрантів та мультикультуралізм, і ці теми стануть ключовими в наступні два десятиліття. Серед них дебютна стрічка Мікеле Плачідо «Томат» (1990); «ЛАмеріка» (1994, реж. Джанні Амеліо); «Друга стаття» (1994, реж. Мауріціо Закар); «Середзем'я» (1996), «Гості» (1998, реж. Маттео Гарроне); «Весна іде швидко» (1997, реж. Карло Мадзакураті); «Ті, що в облозі» (1998, реж. Бернардо Бертолуччі).

Нове століття у кінематографі Італії відкрив Нанні Моретті (нар. 1953), отримавши «Золоту пальмову гілку» на Каннському кінофестивалі за фільм «Кімната сина», психологічну драму, в якій сім'я намагається пережити смерть сина і по-новому вибудовує свої відносини. Марко Беллоккьо (нар. 1939) зняв геніальну стрічку «Час релігії» (2002) і «Добрий день, ніч» (2003), присвячену Альдо Моро. Габріель Сальвадорі (нар. 1950) після декількох непомічених робіт представив фільм «Я не боюся» (2003) – готичну казку про дитинство і стосунки між дитячим та дорослим світом, про подолання страху.

Марко Тулліо Джордано репрезентував світу соціально-гостру стрічку «Сто кроків» (2000) і особливо фільм «Кращі роки молодості» (2003), який розповідає на прикладі однієї сім'ї про Італію від 60-х рр. до сучасності. Мабуть, найбільш відомим сучасним режисером Італії є Мартін Скорсезе (нар. 1942). Він є засновником «Світового фонду кіно» та лауреатом премії Американського інституту кіномистецтва за заслуги прижиттєво. Скорсезе є також лауреатом численних премій, серед яких «Оскар», «Золотий глобус», БАФТА та премія Гільдії кінорежисерів Америки.

Роботи Скорсезе в кіно висвітлюють такі теми, як самоідентифікація італійців в Америці, поняття провини та спокути в католицькому світобаченні, мачизм, насильство. Скорсезе вважається одним із визначних та впливових серед світових кіномитців. Найбільш відомі його роботи – «Таксист», «Шалений бик», «Славетні хлопці», в яких він працював із Робертом Де Ніро. Скорсезе здобув премію «Оскар» у категорії «Найкращий режисер» за фільм «Відступники». Здобули популярності його наступні

фільми: «Малавіта» (2013), «Вовк з Уолл-стріт» (2013), «Вініл» (2016), «Тиша» (2016), «Війна струмів» (2017), «Ірландець» (2019).

Видатним актором, режисером та сценаристом цього періоду, слава якого пролягла далеко за межі Італії, є Роберто Беніньї (нар. 1952). Він дебютував у кіно виконанням головної ролі люмпена у фільмі «Берлінгуер, я тебе кохаю» (1977) Джузеппе Бертолуччі, знятого за мотивами їхньої п'єси. Визнання актору принесли різножанрові ролі у фільмах «Оспівані дні» (1978) Паоло Пьетранджелі, «Прошу притулку» (1979) Мазко Феррері, «Божевільні ліжка» (1979) Луїджі Дзампі, «Місяць» (1979) Бернардо Бертолуччі, «Юшка» (1980) Сердіо Читті.

У 1980-х рр. великим касовим успіхом користуються його фільми «Ти мене бентежиш» (1983), «Маленький диявол» (1988), «Джоні-зубочистка» (1991), «Чудовисько» (1994). Беніньї брав участь у створенні колективного документального фільму «Прощання з Енріке Берлінгуером» (1984). Серед відомих ролей актора – образ «сновиди» Іво Сальвіні в поетичній алегорії Федеріко Феліні «Голос Місяця» (1990), а також головна роль у фільмі «Весь Беніньї» (1985) Джузеппе Бертолуччі. Найбільш відомим фільмом Беніньї є трагікомедія 1997 р. «Життя прекрасне» («La vita è bella»), яка виграла Гран-прі на Каннському кінофестивалі.

Дія фільму розгортається у 1939 р. у місті Ареццо. У першій частині фільм репрезентує глядачеві добру казку про кохання молодих італійців Дори та Гвідо, а також їхнього сина Джозуе. Та невдовзі вибухає війна, починаються переслідування євреїв, і сім'ю відправляють до концентраційного табору. Щоб врятувати сина і щоб він не боявся, Гвідо пояснює йому, що все, що відбувається навколо — це гра, призом у якій буде справжній танк. Дитина вірить своєму татові, незважаючи на смерть, біль і кров навколо, що це тільки гра. Гра триває доти, доки американські війська не звільняють табір; серед звільнених в'язнів Джозуе знаходить матір, але його батько був убитий німецьким солдатом. Фільм був номінований на декілька премій «Оскар» і приніс Беніньї цю престижну нагороду в номінації за кращу чоловічу роль.

Італійське кіно цього періоду не було б пізнаваним у всьому світі без Моніки Беллуччі (нар. 1964). У 1990 р. вона дебютувала у серіалі «Дорослі діти» (режисер Діно Різі) і вже наступного року отримала роль головної героїні у фільмі Франческо Лаудадіо «Зловживання». У 1992 р. вона вперше зіграла в англійському фільмі «Дракула» Брема Стоккера роль однієї із трьох служниць графа Дракули. Її популярність поширюється у 2000 р. після виходу фільму «Малена». Так Моніка Беллуччі отримує статус «дівини» і стає відомою та поцінованою спочатку в Європі, а потім і в Америці. Отримавши досвід за кордоном, у 2003 р. вона повертається до Італії та отримує одну з головних ролей у фільмі «Пам'ятай мене» Габрієля Муччіно. Завдяки цій ролі вона виграла Срібну стрічку національної італійської кінопремії «Давід ді Донателло». Фільми за участю актриси були неодноразово відзначені критиками на Берлінському та Римському міжнародному кінофестивалях.

Вона виконала головні ролі у стрічках: «007 Спектр» (2015), «По чумацькому шляху» (2016), «Моцарт у джунглях» (2016), «Твін Пікс (3 сезон)» (2017), «Некротронік» (2018), «Дзвоніть моєму агенту!» (3 сезон) (2018).

Популярними коміками в Італії є тріо Альдо (нар. 1958), Джованні (нар. 1957) та Джакомо (нар. 1956). Їхній дебют на телебаченні у 1992 р. приніс акторам визнання на теренах всієї Італії, а з 1997 р. з фільму «Три чоловіка та нога» розпочалася кінокар'єра комедійного тріо. Виступи акторів віддзеркалюють веселий та гумористичний характер італійців, а також сучасні стереотипи, наприклад, щодо різниці в характерах жителів північних та південних районів країни. Їхні комедії «Багатий чоловік, бідний та дворецький» (2014), «Парк Фуга-да-Реума» (2017) та «Ненавиджу літо» (2020) хоч і не вийшли прокатом за межі Італії, мали касовий успіх у країні.

Комедійними ролями також уславився син відомого італійського кінокритика Маріо Вердоне, сценарист та режисер Карло Вердоне (нар. 1950). Він дебютував у кіно з фільмом «Весело та красиво» 1980 р., де зіграв одразу трьох комедійних персонажів. За цим же принципом був знятий фільм 2008 р. «Великий, поганий та Вердоне», де Карло Вердоне виступив одразу в ролі режисера та зіграв кумедні ролі трьох італійців у день президентських виборів. Відомий фільм актора «Велика Краса» (2013) режисера Паоло Соррентіно. Прем'єра фільму відбулася 21 травня 2013 р. на 66-му Каннському кінофестивалі, де стрічка змагалася у головному конкурсі за Золоту пальмову гілку. Картина демонструвалася на 38-му Міжнародному кінофестивалі у Торонто та на Європейському кінофестивалі в м. Рейк'явік. Фільм переміг у номінації «Найкращий європейський фільм» на 26-тій церемонії премії «Європейський кіноприз» та був висунутий від Італії на премію Оскар як найкращий фільм іноземною мовою. У 2016 р. він зняв фільм «Невеликі неприємності», у якому виконав одну з головних ролей.

Лауреат престижної італійської премії «Де Сіка» 2007 р. Лучана Літтіцетто (нар. 1964) відома на батьківщині не тільки як акторка, але й як авторка книжок та телеведуча. На рахунку актриси дев'ятнадцять фільмів, сценарії до двох фільмів, робота на радіо та дві книги, що стали бестселерами.

Відомими сучасними режисерами, які знімають молодіжні фільми сентиментальної тематики, є Гарбріеле Муччіно та Лука Лучіні. Ці фільми можуть здатися легковажними, такими, що порушують типові молодіжні проблеми, але існує й інший бік сучасного італійського кінематографа, який уособлює насамперед італо-турецький режисер Ферзан Озпетек зі своїми стрічками «Неосвічені феї» (2001), «Вікно навпроти» (2003), «Біль святих сердець» (2005), «Сатурн у протифазі» (2007), що торкаються проблеми психології стосунків між людьми.

Відкриттям нового століття є Емануель Кріалезе (нар. 1965 р.), який викликав інтерес публіки фільмами «Я дихаю» (2003) і «Новий світ» (2006), у яких бачимо спробу показати проблеми італійської еміграції на початку 1990-х рр. Набули популярності так звані сентиментальні мелодрами, багато з яких зняті за романами Федеріко Моччіа, серед них – «Три метри над небом»

(2004), «Я кохаю тебе» (2007), «Пробач за кохання» і «Поговори зі мною про кохання» (2008) та інші. Завдяки цим фільмам з'явилася плеяда нових акторів, а саме: Ріккардо Скамарчіо, Ніколас Вапорідіс, Крістіана Капотонді, Кароліна Крешенті, Сільвіо Муччіно.

Алессандра Мастронарді (нар. 1986) – кумир молодого покоління італійців. Акторка найбільше відома за ролями у фільмі «Римські пригоди» і у серіалі «Титанік: Кров і сталь». У 2012 р. Алессандра номінована на премію «Срібна стрічка» «Італійського Національного синдикату журналістів кіно» в категорії «Краща актриса другого плану» за роль у фільмі «Римські пригоди», того ж року номінувалася на премію «Золота німфа» телефестивалу у Монте-Карло в категорії «Краща актриса в драматичному серіалі» за роль у серіалі «Титанік: Кров і сталь».

У 2009 р. в італійський кінематограф почала повертатися історико-політична тема. Наприклад, Мікеле Плачідо зняв фільм «Велика мрія», кінострічку про студентські заворушення, або фільм Джузеппе Торнаторе «Баарія», Марко Беллоккьо зняв фільм про Муссоліні «Перемагати», зачіпаються антимафіозні теми у фільмах Марко Різі «Фортапаш» і Марко Аменті «Бунтівна сицилійка».

Великий успіх мали комедійні фільми, в яких задіяне нове покоління комічних акторів, знятих молодими режисерами. Серед них виділяється Кекка Дзалоне (нар. 1966), актор із Апулії, який знявся у фільмах Дженнаро Нунціанте «Я падаю з хмар» (2009) і «Який прекрасний день» (2011). Касовий збір другої кінострічки став найбільш успішним в італійському кінематографі.

У 2012 р. брати Тавьяні отримали «Золотого Ведмедя» на кінофестивалі в Берліні за чорно-білий напівдокументальний фільм «Цезар повинен померти». У Каннах успіх супроводжував кінострічку Маттео Гарроне «Реальність» («Reality»), що розповідає про негативний вплив реаліті-шоу на життя пересічної людини. Марко Беллоккьо доторкнувся до серйозної проблеми евтаназії у фільмі «Спляча красуня».

Отже, італійський кінематограф подарував світові низку талановитих режисерів, сценаристів та акторів, робота яких не втрачає актуальності і дотепер. Італійське кіно завжди являло собою квінтесенцію сучасних проблем, від неореалістичного зображення проблем людини до сучасних злободенних питань, таких як міграція, мультикультуралізм, евтаназія. Неперевершеними шедеврами інтелектуального, психологічного кіно залишаються стрічки Ф. Фелліні, М. Антоніоні, Б. Бертолуччі.

## 4. Театр

Театральне мистецтво, як й інші сфери культурного життя Італії у період після Другої світової війни, надихали ідеали руху Опору, що проникали в сюжети та спосіб мислення драматургів та акторів. У драматургії 1940–1950-х рр. на перший план вийшла антифашистська тема, найбільш яскраво представлена в драмах В. Бранкато («Рафаель», 1948) і Л. Скуарціна

(«Романьолі», 1957). До мотивів руху Опору і соціальної тематики зверталися і молодші італійські драматурги («Справа Пінеда» П. Леві, 1954; «Солдат Піччікко» А. Ніколаї, 1955; «Паперова гора» Г. Рокка, 1958). Із сатиричними п'єсами, що викривали беззаконня і корупцію сучасного суспільства, виступали відомі комедіографи Массімо Дурсі («Бертольдо при дворі», 1950; «Білий кит», 1967) і Федеріко Дзарді («Якобінці», 1955; «Масіане», 1960).

У цей період в Італії, поряд з приватними пересувними трупами «ді Джиро», з'явилася ціла низка муніципальних постійних театрів – театри-стабіле (стаціонарні). Пов'язані з ідеями руху Опору, театри-стабіле протиставили своє мистецтво, пройняте громадським пафосом, комерційному театру, на сцені якого ставилися переважно розважальні п'єси. Перший театр-стабіле «Пікколо театро ді Мілано» відкрився 14 травня 1947 р. в Мілані п'єсою «На дні» М. Горького. Театр став не тільки першим в Італії стаціонарним драматичним театром із постійною трупю і репертуаром, але, найголовніше, враховуючи вартість квитків, цей театр був доступний практично всім бажаючим.

Засновниками «Пікколо театро ді Мілано» стали Паоло Грассі (1919–1981) і Джорджо Стрелер (1921–1997). Грассі, учасник руху Опору, видатний театральний діяч, режисер і критик, який 25 років обіймав посаду директора «Піколло», з 1972 р. був генеральним директором міланського «Ла Скала», а з 1976 р. – президентом італійського радіо і телебачення.

Театр «Пікколо» увів до свого репертуару різноманітні твори, починаючи від італійської та світової класики і закінчуючи сучасною драматургією. Значною для театру була роль його режисера, Джорджо Стрелера. Джорджо Стрелер віддав театру «Пікколо» п'ятдесят років свого життя. Завдяки його генію, популярність театру в Італії була зрівнянна лише з популярністю оперних театрів. На сцені «Пікколо» було поставлено більше трьохсот вистав за творами італійських і зарубіжних класиків і сучасників – Шекспіра, Піранделло, Чехова, Брехта. У 1991 р. «Пікколо» отримав престижне звання «Театр Європи». Своім успіхом театр «Пікколо» багато в чому зобов'язаний також відомому італійському акторові Марчелло Моретті (1910–1961). Марчелло Моретті грав у «Пікколо театро ді Мілано» із самого його заснування.

Провідними в репертуарі «Піколло» були п'єси тогочасних авторів. На сцені театру були показані вистави за творами Е. Де Філіппо, Г. Рокка, Д. Фаббрі, Дж. Збріджа, Т. Кезіча. «Пікколо театро ді Мілано» здійснив значний внесок у сценічне мистецтво сучасної Італії. У 1951 р. при «Пікколо» відкрилася театральна школа, що стала, поряд з Академією драматичного мистецтва ім. Сільвіо Д'Аміко в Римі, одним із головних театральних навчальних закладів країни.

Окрім міланського «Пікколо», широкої популярності набули театри-стабіле у Генуї (відкрився в 1950) й Турині (створений у 1955). На чолі «Генуезької Стабіле» стояли Луїджі Скуарціна та Іво Кьеза. Театри-стабіле прагнули нести культуру в маси, долучити до неї мешканців робітничих

передмість і селищ, маленьких провінційних містечок. Так, «Пікколо театро ді Мілано» демонстрував свої вистави в робітничих кварталах («Лазня», «Король Лір»). З'являлися невеликі кооперативні театральні групи, що підтримувалися лівими партіями і різними демократичними організаціями культурницького спрямування («Театро Інсьеме», «Театро Таскабіле»). У другій половині ХХ ст. такі театральні товариства, звані театрами-студіями, театрами-лабораторіями, групами театральної дії, отримали в Італії таке ж право на життя, як театри-стабіле і групи «ді Джиро».

У 1960 р. провідним напрямком у драматургії Італії стає політична драма. Схвальний відгук глядачів отримала драма «Сакко і Ванцетті», написана в 1960 році Л. Вінченцоні і М. Ролі. Поставив її Джанкарло Збріджа, відомий італійський драматург, режисер і актор, автор п'єси «Червневий злочин» (1968), яка розповідає про розправу фашистів над депутатом-соціалістом Маттеотті в 1924 р.

Значний внесок у репертуар італійського політичного театру здійснив драматург, режисер, актор, музикант і художник-декоратор Даріо Фо (1926–2016). У 1953 р. він заснував театр-вар'єте разом із акторами Ф. Паренті та Д. Дурано. Для цього театру він написав і поставив два фарси «Пальцем в око» (1953) і «Зв'язати здорових» (1954). Незабаром обидва твори були заборонені цензурою. У той час на творчий розвиток Фо великий вплив мав французький мім і режисер Жак Лекок. У 1955–1957 рр. Фо писав сценарії для кіно, виступав як художник і виконавець у деяких фільмах, зокрема у режисера Карло Лідзані. У 1957–1958 рр. тандем Фо-Раме здійснив свій дебют у Міланському Пікколо Театро, потім вирушає у річний тур всією Італією.

У 1959 р. він створив новий театр «Трупа Даріо Фо-Франке Раме», для якого писав комедії. Особливо успішною була п'єса на три акти «Архангели не грають у фліпер» 1959 р. – фарсова комедія, сатира на чиновницьку бюрократію, й комедія «Ізабелла, три каравели і базікало» 1963 р. – про Христофора Колумба, його відкриття та нелегкі стосунки з королівською владою Іспанії. У 1961 р. проходить перший виступ театру за кордоном у Стокгольмі, потім у Польщі.

Театр Даріо Фо побував у 73 країнах світу. Війна у В'єтнамі та студентська революція 1968 р., що прокотилася всією Європою, спонукали Фо цілковито змінити своє ставлення до театру та місця драматурга в сучасному суспільстві. Він відмовився від комерційності й став найбільш помітним представником «політичного театру», – руху, що набув популярності, зокрема й у Франції. За підтримки «АРЦІ», культурницької організації італійської компартії, він організував новий театр «Нуова шена» (нова сцена), до якого увійшли близько 30 акторів. Фо написав і поставив декілька комедій про боротьбу пролетаріату з капіталом у стилістиці агітпропу. Успішною була комедія «Робітник знає 300 слів, а господар – 1000. Через те він господар» 1969 р. Цього ж, 1969 року, Фо створив свій найкращий твір – «Містеріно-буфф». Ця гостросатирична п'єса була спрямована як проти правих, так і проти лівих, зокрема, проти італійських

комуністів. Тож у 1970 р., після тривалих дискусій Фо і Рапе залишили театр «Нуова шена» та вийшли з лав комуністичної партії. Того ж року вони створили новий незалежний театр ультралівого спрямування «Ла Комуне». Однією із найкращих комедій Фо, створених у цей період – п'єса «Випадкова смерть анархіста». У 1997 р. Фо був нагороджений Нобелівською премією з літератури «за те, що він, наслідуючи середньовічних блазнів, засуджує владу й авторитет і захищає гідність пригноблених». До 1986 р. Фо написав сорок п'єс, які виставляються зараз у 48 країнах світу, зокрема і в Україні.

До політичної драми зверталися і такі італійські драматурги, як М. Моретті («Терористи», 1983), Н. Сапонарія («А мафії зовсім немає», 1984). Найбільшими майстрами післявоєнної італійської драматургії є Альберто Моравія, письменник-прозаїк, який працював і для театру, та Едуардо Де Філіппо, актор, режисер і автор цілої низки п'єс.

Драматург Едуардо Де Філіппо (1907–1990) був одним із найбільш відомих і улюблених в Італії акторів і режисерів. Його знали глядачі Неаполя, де з 1953 по 1974 рр. він керував театром «Сан-Фердінандо», Риму та багатьох інших італійських міст. Над першими драматичними творами Едуардо Де Філіппо почав працювати в 1920-і рр. Написані в традиціях італійської комедії «дель арте» і неаполітанських діалектальних сцен, вони в той же час говорять про пошуки автором свого власного шляху в мистецтві.

Розквіт творчості драматурга почався після закінчення Другої світової війни. П'єси, створені ним у 1940–1950-і рр., поставили його поряд із найбільш відомими італійськими письменниками-реалістами. У дусі неореалізму написані п'єси «Неаполь-мільйонер» (1945), «Філумена Мартурано» (1946), «Брехня на довгих ногах» (1948). А в комедіях «Ці примари» (1946), «Внутрішні голоси» (1948), «Велика магія» (1949) знайшли продовження традиції Луїджі Піранделло. Едуардо Де Філіппо із зацікавленістю відгукувався на важливі події сучасності, створюючи все нові і нові п'єси. До числа кращих творів італійської драматургії другої половини ХХ ст. увійшли комедії «Мистецтво комедії» (1965), «Циліндр» (1966), «Контракт» (1967), «Монумент» (1970). У 1973 р. Едуардо Де Філіппо отримав у Римі Міжнародну премію за кращу п'єсу і за найбільш вдале поєднання функцій драматурга, режисера і актора. П'єси Едуардо де Філіппо вивчають в школах, регулярно ставлять у театрах, а самого драматурга називають фамільярно – Едуардо.

Сьогодні театр користується популярністю як серед самих італійців, так і туристів із усього світу. Вистави переважно проходять італійською мовою. Також велика увага приділяється юному глядачеві. Так, провідні італійські театри («Пікколо театро ді Мілано», «Туринський Стабіле», «Театро ді Рома», «Генуезький Стабіле») проводять вистави для дітей та юнацтва, влаштовують фестивалі постановок для дітей. У 1979 р. «Театр ді Рома» заснував премію за кращу п'єсу для дитячої аудиторії. Вихованням молодого театрального покоління займаються в Італії дві драматургічні школи, творцем яких був Едуардо Де Філіппо, акторська студія Вітторіо Гассман «Боттега»

(Флоренція), Академія драматичного мистецтва (Рим), а також театральні школи «Пікколо театро ді Мілано» і «Генуезький Стабіле».

## 5. Музика

Італійська музика відома в усьому світі завдяки своїй мелодійності, співучості, а сучасні естрадні пісні полюбилися мільйонам слухачів, завдячуючи красі мови. Твори видатних італійських композиторів присутні в багатьох партитурах майже всіх музичних навчальних закладів, і виконуються вони практично на кожному концерті класичної музики у філармоніях і концертних залах усіх культурних столиць світу.

**Класична музика.** Перші післявоєнні роки – доба розквіту творчості цілої плеяди талановитих диригентів, серед яких – Артуро Тосканіні (1867–1957), Тулліо Серафін (1878–1968), Віктор Де Сабата Віллі Ферреро (1906–1954), Фернандо Превіталі (1907–1985). Багато з цих диригентів відомі також як автори опер, балетів, інструментальної музики, робіт з історії та теорії музики.

У цей період в італійському музичному мистецтві ствердився авангардизм, рух, що з'явився у Франції на початку ХХ століття. Авангардистам було притаманне прагнення до докорінного оновлення художньої практики, розриву з її усталеними принципами і традиціями, пошуки нових, незвичайних за змістом засобів вираження і форм. До музичного авангардизму відносять творчість італійських композиторів Луїджі Даллапикколи (1904–1975), Бруно Мадерно (1920–1973), Луїджі Ноно (1924–1990), Лучано Беріо (1925–2003).

«Живими класиками» ХХ ст. вважаються американський композитор італійського походження Джан Карло Менотті, диригент Карло Марія Джуліні, композитор, піаніст, віолончеліст і музичний критик Ріккардо Маліп'єро, композитор, піаніст і диригент Франко Манніні. Серед знаних у всьому світі музикантів на особливу повагу заслуговує творчість Карло Цеккі, Артуро Бенедетті, Альдо Чікколіні, Бруно Каніно, Мауріціо Полліні, скрипальки Джоконди Де Віто, скрипалів Уго Угі, Сальваторе Аккардо, віолончеліста Енріко Майнарді.

Класичними композиціями уславився виконавець та піаніст Фабріціо Патерліні (нар. 1973). Він є власником лейбл «Fabrizio Paterlini Records». Виступи на престижних фестивалях, які відбувалися після випуску в 2010 р. бездоганного альбому «Fragments Found», знову ж на «Fabrizio Paterlini Records», дозволили поставити Патерліні поряд з такими метрами, як Людовіко Ейнауді, Ерік Саті і Джордж Уінстон. 29 серпня 2011 р. він випустив свій новий альбом «Ранкові ескізи». Патерліні поширював свій альбом за схемою «назви свою ціну» зі свого сайту. Починаючи із 21 вересня 2011 р. він складав, записував і випускав через Інтернет по одній пісні на тиждень протягом всього осіннього сезону. Цей проект був завершений у

грудні 2011 р., в результаті чого всі 14 пісень були вміщені в його останній, на поточний момент, альбом «Осінні історії».

Людовік Ейнауді (нар. 1955) почав свою кар'єру в якості композитора-класика, і незабаром почав вводити до своїх виступів твори інших стилів і жанрів, зокрема поп-, рок- та народну музику. Ейнауді написав музику для декількох фільмів і трейлерів, у тому числі «Intouchables» (в українському прокаті «1+1»), телевізійного міні-серіалу Доктор Живаго, і для фільму «Акваріум» у 1996 р., за що отримав «d'Oro Grolla» (одна з найстаріших кінопремій Італії) за кращий саундтрек. Він також випустив ряд сольних альбомів для фортепіано з оркестром, зокрема, «Дні» в 2001 р., «Книга ночі» в 2009 р. Його музика відома завдяки неповторній грі піаніста, який зміг репрезентувати класичні твори в новому ключі.

Творчість двох видатних італійських композиторів Ніно Рота та Енніо Морріконе є яскравим прикладом поєднання масової культури та «високого мистецтва». Їхні саундтреки до кінофільмів стали класикою сучасної музики. Ніно Рота (1911–1979) – один із яскравих і проникливих симфоністів та мелодистів ХХ ст., лауреат премій «Оскар», «Золотий глобус» і «Греммі», написав музику до багатьох відомих кінофільмів. Ще за життя він здобув світову популярність своєю музикою до фільмів Фелліні, Вісконті, Дзеффірееллі, Копполи. Без сумніву, він став би вже видатним, якби написав музику тільки до одного з десятків своїх фільмів – «Хрещений батько». Музична тема цього кінороману Копполи стала культовою для багатьох кіноманів, а особливо відомою стала любовна тема «Love Theme From The Godfather». Ніно Рота зробив кіномузику самодостатньою, перетворивши її на дійову особу фільму. Його музичні теми – це маленькі симфонії, врізані всередину картини; в його музиці вражає поєднання дивовижної мелодійної яскравості, яка відразу проникає в душу, і вишуканості.

Кожен твір Ніно Роти – від вальсу в «Рокко і його брати» Вісконті до музики з «Солодкого життя» і «Вісім з половиною» Фелліні та ліричної теми в «Ромео і Джульєтти» Дзеффірееллі – це нове душевне одкровення, пристрасне висловлювання. Фактично Рота зробив із музикою у кіно те ж, що Чайковський зробив із музикою у балеті: симфонізував її, надавши їй самостійної значущості, і надав їй можливості жити повноцінним життям окремого твору. Рота відомий, насамперед, як кінокомпозитор, але лише дехто за межами Італії знає, що Ніно Рота – ще й автор десяти опер, трьох балетів, симфоній і камерних творів.

Енніо Морріконе (1928–2020) – «Моцарт кіномузики», видатний італійський композитор, аранжувальник і диригент. У 1961 р., коли йому було вже за 30, Енніо Морріконе почав писати музику до фільмів. Широку популярність йому принесла музика до фільмів його однокласника – Серджіо Леоне. Цей творчий тандем згодом почали порівнювати з такими дуетами, як Хічкок – Херрманн, Ейзенштейн – Прокоф'єв, Фелліні – Рота. Пізніше музику до своїх фільмів почали замовляти у Морріконе такі маститі режисери, як Даріо Ардженто, П'єр Паоло Пазоліні, Бернардо Бертолуччі та багато інших.

Після приголомшливого успіху спагетті-вестернів Серджіо Леоне Морріконе отримує замовлення від досить добре відомого своїми історичними картинами італійського режисера Бернардо Бертолуччі, чим і починає парад фільмів з проникливою, феєрично захопливою музикою. Наступними клієнтами Морріконе стають режисери Даріо Ардженто і П'єр Паоло Пазоліні. У 1964 р. Енніо Морріконе починає роботу в студії звукозапису RCA. За час роботи в ній музикантом були аранжовані сотні різних пісенних композицій, призначених для виконання відомими співаками. Серед них і Міранда Мартіно, і Джанні Моранді, і Маріо Ланца. Успіх Морріконе став перепусткою і в світ Голлівуду. Отримавши запрошення, музикант працює в американському кінематографі з фільмами Джона Карпентера, Олівера Стоуна, Романа Поланскі та Брайана Де Пальма, створюючи для них незабутні саундтреки.

За час своєї активної творчої діяльності геніальним музикантом, зі швидкістю одного фільму на місяць, було опрацьовано більше 400 кінострічок, як італійських і американських, так і російських, французьких, німецьких та іспанських. Серед них виділяються такі фільми, як «Одного разу на Дикому Заході», «Місія», «Недоторканні», «Хороший, поганий, злий», «Аллонзафан», «Птахи великі і малі», «Новий кінотеатр «Парадізо», «Багсі», «Професіонал», «Спрут», «Вовк». У 1995 р. за видатні творчі досягнення Енніо Морріконе був нагороджений «Золотим левом» Венеціанського фестивалю. Як кінокомпозитор, він був п'ять разів номінований на «Оскар», а в 2007 р. він отримав «Оскар» за видатний внесок у кінематограф. Музичні уподобання Енніо Морріконе не можна віднести до якогось одного певного жанру: у кожній композиції присутній свій власний дух. Музикант однаково добре міг працювати і з джазовими мелодіями, і з серйозними класичними. У багатьох творах використано музику в стилі італійського фольклору; не боявся він творити і авангардні, а також рок-н-рольні композиції. Працюючи з кращими режисерами, Енніо Морріконе створював також і камерну інструментальну музику, яку він виконує на своїх концертах, власноруч диригуючи оркестром.

Морріконе писав цілі музичні історії, з настроєм, класичною драматургією структурою і всім тим, що формує Голлівуд як фабрику мрій. Його музика змушувала глядачів фізично відчувати пісок і вітер картини «Одного разу на дикому Заході», підсилювала напруження драми «Одного разу в Америці» до рівня шекспірівських трагедій, змушувала глядачів плакати, коли в «Професіоналі» гине герой Бельмондо (тема «Будь хто» «Chi Mai»). Десятиліття минають, а Енніо Морріконе все грає на струнах людських душ так, як грають на музичних інструментах.

Італія – батьківщина видатних оперних співаків сучасності. Серед імен, відомих усьому світу, слід відзначити Лучано Паваротті, Андреа Бочеллі, Робертіно Лореті, Алессандро Сафіна, Сальваторе Лічітра та інших.

Лучано Паваротті (1935–2007) – один із видатних тенорів ХХ ст., широко відомий своїми телевізійними концертами та гуманітарною діяльністю. Зірковий

час Паваротті настав у 1961 р. на Міжнародному конкурсі вокалістів ім. А. Перу, де юнак виконав партію Родольфо в опері Пуччіні «Богема» на сцені театру «Реджіо Емілія». А вже в 1966 р. молодий співак став солістом всесвітньо відомого оперного театру «Ла Скала» і почав тріумфальну ходу по сценах і концертних залах світу. На одному зі своїх виступів у «Метрополітен-опера» Паваротті довів глядачів до стану такої ейфорії, що завісу довелося піднімати 160 разів – цей випадок занесено до Книги рекордів Гіннесса. Лучано хотілося дарувати оперу не тільки вузькому колу поціновувачів оперного мистецтва, але навіть і тим людям, які ніколи не перетинали порогу оперного театру. Вже в 1970–1980-х рр. він часто виступав по телебаченню, давав сольні концерти і брав участь у збірних концертах.

У 1990 р. Паваротті спільно з відомими тенорами Хосе Каррерасом і Плачідо Домінго брав участь у записах оперних хітів, які виконувалися на футбольних змаганнях за Кубок світу. Його інтерпретація Нессун Дорми з «Турандот» Пуччіні стала головною музичною темою для змагань, а Паваротті обрали офіційним символом італійської збірної з футболу. Традиційними стали творчі зустрічі Паваротті з поп- і рок-зірками, що отримали назву «Паваротті і друзі», коли для того, щоб виступити з маестро на одній сцені, до Модену приїздили Елтон Джон, Ерік Клептон, Стінг, Брайан Адамс, Селін Діон, Боно та інші. За це Паваротті наразився на невдоволення критиків, які засуджували співака та називали його виступи «попера» – гібрид поп-культури і опери.

Серед безсумнівних переваг співу Паваротті – чудова висока постанова голосу; сонячний польотний тембр; на рідкість досконала вокальна майстерність і, як наслідок, легкість видобування звуку. Поєднання подібних якостей із неймовірно сильною індивідуальністю, що випромінює тепло і життєдайність, зробили співака одним із суперзірок оперної сцени ХХ ст.

Відомим популяризатором класичної музики серед молоді є Андреа Бочеллі (нар. 1958). Сліпий з дитинства, він, одначе, почав захоплюватися класичною музикою ще зі школи. 1992 рік стає вирішальним для молодого тенора. Андреа успішно пройшов прослуховування у італійської «рок-зірки» Дзуккоро. Демозапис («чорнова» фонограма, призначена для демонстрації музичного матеріалу) пісні потрапляє до Лучано Паваротті, і у 1994 р. Бочеллі успішно дебютує на музичному фестивалі в Сан-Ремо. У вересні Паваротті особисто запрошує молодого тенора для участі у концертній програмі в своєму рідному місті – Модені. Цього ж року Андреа Бочеллі був удостоєний честі виступити перед Папою Римським. Талант Бочеллі, його дуетні виступи з зірками свого часу – Селін Діон, Джорджією, Лаурою Пузіні та іншими змушують говорити про «феноменального Бочеллі» в Італії.

Не зважаючи на шалений успіх у світі поп-музики, Андреа багато часу приділяє театру та опері, його голос визнається одним із кращих в італійській опері. Співак був нагороджений зіркою на Голлівудській Алеї Слави за внесок у театральне мистецтво (оперу) (2010). Він є Великим офіцером ордена «За заслуги перед Італійською Республікою» (2006) та Великим офіцером ордену

«Merit of Duarte, Sanchez and Mella» Президента Домініканської Республіки Леонеля Фернандеса (2009) за внесок у світове мистецтво і культуру. Про Андреа Бочеллі кажуть, що це єдиний співак, якому вдалося злити воедино поп-музику і оперу: «Він співає пісні, як оперу, і оперу – як пісні».

Алессандро Сафіна (нар. 1963) – італійський тенор, який є засновником нового жанру, котрий сам співак назвав «оперним роком» (елементи поп-музики, соулу, мюзиклів у поєднанні з академічним вокалом). Кар'єра Сафіна відзначена «золотим» та чотирма «платиновими» дисками, а також титулом «Найгарнішого чоловіка планети» за версією журналу «People». Він часто виступає в дуеті, серед його музичних партнерів – Хосе Каррерас, Елтон Джон, Сара Брайтман, Род Стюарт та інші. У 2001 р. Алессандро Сафіна брав участь у створенні саундтреку до фільму-мюзиклу «Мулен Руж» База Лурманна, де разом з актором Еваном Макгрегором виконав пісню Елтона Джона «Your Song». На сьогодні Алессандро Сафіна випустив 9 студійних альбомів, часто виступає з концертами, виконуючи як класичні твори, так і свої оригінальні композиції. Окрім кар'єри співака, Сафіна знявся в кіно. Він зіграв самого себе в серіалі «Клон» і виконав роль художника Маріо Каварадоссі у вільній екранізації опери Джакомо Пуччіні «Тоска».

**Популярна музика.** Глобалізація, що охопила всі сфери сучасного життя людини, не оминула й італійське музичне мистецтво. Це проявилось у появі такого жанру, як популярна музика. Вперше термін «pop song» в англійській мові прозвучав ще в 1926 р., проте коріння поп-музики сягає значно глибше в історію. Безпосереднім попередником поп-музики була народна музика, а також вуличні романси та балади. Основні риси поп-музики як масової культури – простота, вокал і ритм, із меншою увагою до інструментальної частини. Основна і практично єдина форма композиції в поп-музиці – пісня.

Розквіт італійської поп-музики припав на 1980-ті рр. Королем поп-музики вважається відомий італійський актор, естрадний співак, композитор, режисер, громадський діяч і ведучий телепрограм Адріано Челентано (нар. 1938). Челентано є одним із успішних виконавців в Італії – за всю свою кар'єру записав сорок студійних альбомів загальним накладом 150 мільйонів, а також знявся більше, ніж у сорока кінофільмах. Його відомим хітом вважається «Lasciatemi Cantare». Свою кар'єру Челентано почав з групою «Rock Boys» у 1956 р. У 1959 р. Челентано створює новий рок-гурт «I Ribelli», дебют гурту відбувся у вересні на фестивалі «Avanti» в Мілані з піснею «Teddy girl». Співпраця Адріано з «I Ribelli» тривала до 1966 р.

Челентано одразу ж став кумиром мільйонів жінок по всьому світу завдяки своєму неповторному стилю справжнього італійського мачо – вуличного хулігана, денді і вишуканого джентльмена водночас. Челентано дозволялося все: поєднувати білий костюм і чорний капелюх, спортивні черевики і класичний костюм, носити сорочки з веселими малюнками і нестерпно яскраві краватки, надягати пончо. У гардеробі «бунтаря» чільне місце посідали вовняні піджаки, розкльошені штани, капелюхи і кепки, довгі плащі з твіду і шкіри.

19 грудня 1961 р. Адріано Челентано, зібравши своїх друзів і однодумців, створює власну студію з виробництва фільмів та звукозапису «Clan Celentano» («Клан Челентано»). Вона стала першою музичною студією в Італії такого масштабу. «Клан Челентано» до 1968 р. проіснував як музична студія, що мала в своєму складі яскравих музикантів, які випускали платівки з маркою «Clan», та займалася записом молодих талантів і пошуком нових імен. Потім фірма перетворилася на зразок музичного синдикату, який випускав виключно альбоми Челентано. 28 січня 1966 р. на фестивалі в Сан-Ремо Адріано виконує свою першу соціально-автобіографічну пісню – «Il ragazzo della via Gluck» («Хлопець з вулиці Глюка»), під акомпанемент тріо з «Клану» (Іко Черутті, Лоренцо Пілат і Джіно Сантерколе). Композиція розповідала про долю простого міланського хлопця, який покинув свій будинок на околиці міста в пошуках щастя. Челентано відіграв для італійської музики і культури таку ж роль, що і Елвіс Преслі – для американської. Він виконував відверто прості пісні з нальотом провокації і критикою суспільства та політиків.

У лютому 1970-го р. Челентано перемагає на фестивалі в Сан-Ремо, заспівавши разом з Клаудією Морі пісню «Chi non lavora non fa l'amore» («Хто не працює, той не кохається»), яка була створена восени 1969 р., напередодні масових загальноіталійських страйків робітників. 26 лютого 1971 р. Адріано посідає 5 місце на фестивалі в Сан-Ремо з піснею «Sotto Le lenzuola» («Під простирадлом»), виконавши її разом із хором італійської народної пісні – «Coro Alpino Milanese» («Альпійський хор»).

3 листопада 1972 р. Челентано випустив інноваційну, дивну і одну з всесвітньо-відомих своїх пісень – «Prisencolinesinainciusol» («Пісня про все на всіх мовах світу»), яка й досі користується великою популярністю в Італії і часто транслюється на місцевому телебаченні у вигляді кліпів-нарізок із телепередач «Gran varietà», «Formula Due» (у якій співак, в образі вчителя, виконує її своїм учням). Пісня стала революційною на той час, тому що вона виконується у стилі, подібному до сучасного репу – ритмічного речитативу, що можна вважати одним із перших реп-експериментів (реп виник у США тільки на початку 1980-х рр.), що згодом дало привід Челентано називати себе «батьком репу».

1979 року починається успішна співпраця Челентано з композитором Тото Кутуньйо, в результаті якої виходять два альбоми в стилі італо-диско і шансону – «Soli» («Наодинці»), один із найбільш відомих альбомів співака. Альбом, випущений загальною кількістю понад 3 мільйони платівок, мав великий успіх не тільки в Італії, але й випускався у 5 країнах Європи (особливу популярність мав у СРСР, де перевидавався під лейблом фірми «Мелодія» 9 разів). Наступного, 1980-го року, мільйонним накладом виходить ще один зірковий альбом – «Un po'artista un po'no» («Трохи артист, трохи ні») на слова Крістіано Мінеллоно. Всього Кутуньйо написав для Челентано 14 пісень, серед яких його відомий хіт «L'italiano» («Італієць»), але Адріано відмовився від нього, вирішивши, що виконання цієї пісні є «великою відповідальністю», після чого їхня співпраця скінчилася.

З випуску альбому «Io non so parlar d'amore» («Я не вмію говорити про кохання», 1999 р.), починається нова епоха у творчості співака – співпраця з композитором Джанні Белла і поетом-піснярем Джуліо Моголом, протягом якої між 1999–2007 рр. випущено п'ять платинових альбомів. У 2013 р. співак випустив останній на цей час збірник на чотирьох дисках «...Adriano».

Видатного співака та композитора, інструменталіста Тото Кутуньо (нар. 1943 року) італійці називають співочим королем Італії або «Сеньйор пісня». Він розпочав музичну кар'єру як барабанщик, заснував свій гурт, який виконував його власні пісні. Перш за все, Кутуньо здобув успіх як композитор-пісняр. Він був автором чи співавтором пісень численних популярних виконавців, серед яких Джо Дассен; для Адріано Челентано він написав музику до двох альбомів: «Soli» (1979) і «Un po'artista un po'no» (1980). З ним творчо співпрацювали Ненсі Сінатра, Клод Франсуа, Мірей Матьє, Джильола Чинквенті, Доменіко Модуньо, Мішель Сарду, Даліда, «Ricchi e Poveri» та інші.

У 1976 р. Кутуньо вперше взяв участь у пісенному конкурсі у Сан-Ремо разом зі своїм гуртом, посівши третє місце. Успіх прийшов у 1980 р. – він переміг із піснею «Solo noi», найбільш відомою піснею, з якою він вперше виступив у Сан-Ремо 1983 року і посів 5 місце. За підсумками народного голосування одразу ж після конкурсу «L'italiano» ця пісня завоювала перше місце і одразу досягла вершин хіт-парадів Італії, Франції, Швейцарії та інших європейських країн.

Джуліо Рапетті Могол (нар. 1936), відомий за прізвиськом Могол –знаний автор-пісняр італійської естради, чия поетика сприяла розквіту італійської популярної культури: понад 1500 пісень, включаючи хіт «L'emozione non ha voce» («Без хвилювання») – одна із улюблених пісень Челентано. Він перший і єдиний автор, який вміщує своє ім'я поруч із виконавцями на обкладинці, бере участь у великих культурницьких і соціальних проєктах, від благодійних заходів, як Національна Збірна Піснярів, до визнання нових музичних талантів, заохочуючи їх стипендіями та преміями.

Починаючи з початку шістдесятих років і до сьогоднішнього часу тексти Могола присутні в репертуарах багатьох італійських виконавців, серед яких Лучіо Батиста, Катерина Казеллі, рок-гурт «Dik Dik», «Equipe 84», Фаусто Леалі, Джанні Моранді, «The Rokes», Боббі Соло, Літл Тоні, Адріано Челентано та інші. Могол також відомий тим, що разом із Джанні Моранді, Паоло Менголі та Клаудіо Бальоні у 1975 р. заснував футбольну Національну збірну команду італійських співаків, яка проводить змагання з благодійною метою по всій Італії. Він також є засновником Тосколанського Європейського Центру (СЕТ), сучасної школи авторів, музикантів та співаків. У 2008 р. регіон Валле-д'Аоста заснував премію, названу на честь Могола, яка вручається автору найкращого музичного тексту року, написаного італійською мовою.

Лучіо Баттісті (1943–1998) – італійський співак і композитор. Один із помітних і впливових музикантів в історії італійської поп-, рок- музики. Його першим великим хітом став «Acqua azzurra, acqua chiara» («Вода блакитна,

вода світла»), з яким він у 1969 р. переміг у «Фестивальбарі». У такому ж успішному тандемі з Моголом Баттісті продовжив регулярно записувати платівки і в 70-х рр.: майже всі вони посідали вищі місця у національних чартах і були визнані класикою італійської естради.

У 1972 р. американський журнал «Billboard» назвав Баттісті «Італійською персоною року», охарактеризувавши його як «співака, композитора, музичного видавця з міжнародною славою, який розвинув смак у італійської аудиторії і підсилив конкуренцію на музичному ринку».

Баттісті завжди був досить сором'язливим: неохоче говорив про себе і свою музику, і навіть на вершині слави вкрай рідко виступав із концертами. На початку 80-х він оголосив про повне зникнення з публічного простору. Спочатку він ще зрідка з'являвся на європейському ТБ, але з 1982 р. повністю перейшов на, за його словами, «спілкування з публікою тільки через його роботи». У 1981 р. співробітництву з Моголом настає кінець. Баттісті запрошував інших поетів, зокрема свою дружину; наслідуючи епоху, переходив на електронно-синтезаторно орієнтований звук, але з усіх платівок пізнього періоду хоч якось до колишніх висот наблизитися змогла лише «Don Giovanni» (Дон Жуан») (1986).

Особливе місце в сучасній музичній історії посідає Фабріціо де Андре (1940–1999). Уважається, що якби він навіть не виконував сам своїх пісень, то все одно увійшов би в історію італійської культури, як видатний поет. Його пісні «Марінелла», «Рожевий ротик» і «Король Карл повернувся з війни» знає напам'ять вся Італія, за ними вивчають італійську мову і в слов'янських університетах.

Розквіт студентського руху в Західній Європі кінця 1960-х рр. ознаменувався створенням молодіжного мистецтва, яке набуло нового змісту. Відбуваються напружені спроби вирішити гострі проблеми сучасності. Фабріціо де Андре спочатку співав для себе і своїх друзів, але поступово його пісні проникають в оточення демократичної молоді і стають особливо популярними серед студентства. Цьому не завадило, а, мабуть, і сприяло те, що творчість де Андре не рекламувала ні буржуазна преса, ні телебачення, ні радіо. На початку своєї кар'єри де Андре постійно потрапляв під утиски цензури, і його перші пісні розповсюджувалися таємно. Справа в тому, що провідними образами творчості барда були повії, самогубці, злочинці. Ці явища не могли слугувати прикладом для молодих італійців.

Всенародне визнання прийшло до співака у 1960-ті рр., коли він пише пісні, які потім стали його «класикою»: «Війна П'єро», «Балада про героя», «Заповіт», «Віа дель Кампо», «Пісня про втрачену любов», «Старе містечко», «Повернення Карла Мартелло з битви при Пуатьє» (написана разом з другом, Паоло Вілладжо), і «Пісня Марінелло». Трохи пізніше вийшов його диск – «Том перший» (1968), потім «Всі ми померли в стражданнях» і «Том другий» – обидва піднялися до вершини італійського хіт-параду.

Усім відомий сценічний образ де Андре – маргінальна людина з гітарою, трохи напідпитку, із сигаретою в зубах. Сам Де Андре розповідав, що

випивати перед концертом його змушувала сором'язливість. До 35 років він мав проблеми з лівим оком, повіка була частково паралізована, що змушувало співака соромитися своєї зовнішності. Особливе місце в творчості співака посідала Сардинія, звідки він був родом. У 1979 р. співака та його дружину викрала та протримала в полоні 117 днів з метою викупу банда сардинських розбійників. Коли бандитів заарештувала поліція, Де Андре, викликаний свідчити проти них на процесі, відмовився звинувачувати своїх викрадачів і висловив із ними солідарність: «Це вони виявилися справжніми в'язнями, а не я».

Цей драматичний епізод і знайомство з важким життям мешканців Сардинії надихнули Фабріціо на наступний безіменний альбом, який у медіа назвали «Індіанець» — через фото червоношкірого чоловіка на обкладинці. Любов Фабріціо до Сардинії була настільки велика, що після викрадення він не продав свій будинок, а залишився жити в ньому. Сьогодні ранчо музиканта – це агротуризм, куди може приїхати кожний охочий.

Легендою італійської естрадної сцени є Аль Бано (нар. 1943), який почав свою кар'єру ще в 1967 р., але й до сьогодні продовжує свою діяльність. Популярність прийшла до співака у 1967 р. – пісня «Nel sole» («На сонці») мала шалений успіх, у тому ж році був виданий і його перший альбом «Nel sole». У 1967–1970 рр. за мотивами музики Аль Бано було створено 7 художніх музичних фільмів. У 1982 р. дует Аль Бано і Роміна Пауер виступив у Сан-Ремо з їхньою відомою піснею Felicità («Щастя»), яка зробила їх відомими на весь світ.

Цього ж року співак випускає свою автобіографію, написану у співпраці з Роберто Аллегрі «Це моє життя». Книжка мала шалений успіх серед читачів і видавалася не одним накладом. У 2012 р. Аль Бано випускає альбом в Іспанії, який містить кавер-версії відомих італійських хітів, а також альбом в Італії «Fratelli d'Italia» («Браття, італійці»), який носить назву італійського гімну та містить поміж інших пісень його музичну інтерпретацію. Також виходить його нова книжка «Я в це вірю», у якій співак розповідає про свою віру.

Пісні, які він виконує, умовно можуть бути поділені на дві групи – традиційні неаполітанські, які відомі в усьому світі, а також сучасні естрадні. Неаполітанські пісні були складені в Неаполі, а тексти написані на неаполітанському діалекті. Пісні другої групи відомі слухачеві завдяки міжнародному музичному фестивалю в Сан-Ремо. Окрім того, з початку своєї кар'єри Аль Бано балансував між естрадною та оперною музикою, тому не випадково, що до кожного альбому він обов'язково долучав класичні пісні. Аль Бано, один із відомих тенорів Італії, з роками увів до своїх пісень більше драматичних мелодій, тексти стали глибокими та більш змістовними, тому концерти співака й до сьогодні користуються популярністю. Аль Бано є володарем 27 золотих та 9 платинових дисків. Він активно продовжує свою музичну кар'єру та багато гастролює, зокрема в Росії, Іспанії та в інших країнах.

Ерос Рамазотті (нар. 1963) – яскравий представник італійської популярної музики, один із кращих поп-романтиків італійської естрадної школи. Ще в

ранньому віці, завдяки своєму батькові, піаністу-аматору, почав писати власні пісні. Ерос підтвердив своє світове визнання, заспівавши в 1997 р. в дуеті з Тіною Тернер («Речі у житті»), а в 2000 р. – з Шер («Те, що ви можете»). Також він заспівав у дуеті з Рікардо Архона пісню «A ti», у 2006 р. – з Анастейшею «I Belong to You (Il ritmo della passione)» («Я належу тобі»), а також з Рікі Мартіном «Non siamo soli» («Ми не самотні»). Він не тільки має виключні вокальні дані, але й володіє унікальною манерою виконання, притаманною лише йому харизмою, чоловічим шармом і магнетизмом. Відчутні якості його пісень – щирість, глибина і емоційність, хрипкий, що іноді трохи зривається, голос – тільки підсилюють це враження, тому не дарма Рамазотті в Італії називають «королем романтичної балади».

Відома італійська виконавиця Джорджія Тодрані (нар. 1971) є знаковою та відомою серед італійських співачок. Музикант, авторка пісень, радіоведуча, Тодрані випустила дев'ять студійних альбомів; всі з них мали великий успіх у слухачів в Італії та за кордоном. У дитинстві вона любила слухати джаз, що вплинуло надалі на створення нею унікальної манери виконання. У 1994 р. співачка випускає перший альбом під назвою «Джорджія», який стає двічі платиновим. Дует з Лучано Паваротті допомагає їй стати відомою в Італії, після чого Джорджія кілька разів була запрошена співати перед Папою Римським. В альбомах співачки є багато зіркових дуетів, що робить її творчість ще більш різноманітною. Джорджію люблять за її сміливість робити щось складне й унікальне, результатом чого є кілька перемог на фестивалі в Сан-Ремо, отримання нагороди «Wind Music Awards» за пісню «Salvami» (Врятуй мене).

Популярна співачка Лаура Паузіні (нар. 1974) – неодноразова переможниця міжнародного конкурсу Греммі, і особливо Латинської Премії Греммі. Лаура популярна здебільшого в країнах Південної Європи та Середземномор'я, особливо в Італії та в Іспанії, а також у країнах Латинської Америки. Співає Лаура романськими мовами (італійською, іспанською, рідше – французькою та португальською); в її репертуарі є англомовні та змішані композиції. Улюблений жанр співачки – поп-, особливо лірично-філософські та любовні балади, з додаванням року та інколи кантрі. До березня 2009 р. було продано більше, ніж 45 млн. дисків Лаури Паузіні по всьому світу.

У 2014 р. на Євробаченні у Данії Італію представила молода виконавиця Емма Мароне (нар. 1984) з піснею «La mia città» («Моє місто»), посівши у фіналі двадцять перше місце. Свою кар'єру співачка розпочала в 2003 р. з участі в конкурсі «Superstar Tour». У 2009 р. Марроне стала переможницею італійського шоу талантів «Amici di Maria De Filippi», випустивши свій перший альбом «Oltre»; у 2010 р. вийшов і її сингл «Calore», який, як і альбом, отримав схвальні відгуки слухачів та критики й мав комерційний успіх. У активі співачки також перемога на фестивалі в Сан-Ремо (2012) з піснею «Non è L'inferno» («Це – не пекло»). На сьогоднішній день Емма Марроне випустила три альбоми, 12 синглів і кілька музичних відео. Її

називають однією з талановитих італійських співачок сучасності, а її низький хрипкуватий голос дуже впізнаваний.

З перемоги в тому ж конкурсі «Amici di Maria De Filippi» («Друзі Марії де Філіппі») почалася кар'єра молодої виконавиці Алессандра Аморозо (нар. 1986). Перший альбом співачки вийшов у 2009 р. під назвою «Senza Nuvoles» («Без хмари»). Після виходу пісні альбому посідали перші місця в італійських хіт-парадах, випереджаючи навіть інтернаціональних виконавців, а пісня «Senza Nuvoles» стала саунд-треком фільму «Amore 14» режисера Федеріко Моччіа. На сьогодні Алессандра випустила три альбоми та є володаркою премії «Wind Music Awards».

Тіціано Ферро (нар. 1980) – популярний молодіжний співак, який дебютував з альбомом «Rosso relativo» в 2001 р. Свій музичний стиль Ферро називає «e-music». За його словами, це музика нового інформаційного покоління, музика, яка не знає кордонів і черпає натхнення у різних напрямках і жанрах, це природний наслідок розвитку цивілізації та епохи інформаційних технологій, появи інтернету зокрема. Незважаючи на активну «американізацію» своєї творчості, особливо аранжувань, на батьківщині він залишається своїм, зрозумілим, близьким. Тіціано – володар багатьох нагород, серед яких – «Wind Music Awards», «MTV Europe Music Awards», «Kids'Choice Awards» як кращий італійський співак.

Дольченера (нар. 1977) – справжнє ім'я Емануель Тране, переможниця фестивалю у Сан-Ремо 2003 р. Після цієї перемоги кар'єра співачки різко пішла в гору, вона влаштувала тур – презентацію нового альбому, що вмістив більше 30 концертів по всій Італії; у тому ж році виступає на площі Сан Пієтро (Piazza san Pietro) з концертом у Ватикані і виступає перед ув'язненими неповнолітніми у Римі. Дольченера постійно експериментує з художніми стилями, від участі в рок-гурті до співпраці з джазовим квартетом. У 2005 р. виходить другий альбом співачки «Досконалий світ», який стає платиновим. У своїй творчості Дольченера завжди виявляє чуйність до соціальної та світоглядної проблематики, схильність до рефлексії та дослідження людського «я».

Франческо Ренга (нар. 1968) – виконавець та автор пісень, наділений потужним і виразним голосом. Кар'єра співака розпочалася у складі групи «Timogìa», з якою він виступав на головних сценах Європи і завоював повагу критиків. Проте, в 1998 р. через непорозуміння Ренга покинув групу. Повернення співака на сцену відбулося у 2000 р., коли вийшов його сольний альбом-епонім «Francesco Renga». У 2001 р. співак отримує премію критиків та безсумнівну популярність серед молоді за пісню «Raccontami», виконану на фестивалі в Сан Ремо.

Переможець італійської версії талант-шоу «X Factor» у 2009 р. Марко Менгоні (нар. 1988) був визнаний Найкращим європейським артистом на «MTV Europe Music Awards» у 2010 р. Марко Менгоні має особливий тембр голосу, який, зазвичай, визначається, як соул з акцентами поп-року; багато критиків називають це «привабливим нявканням». Сам Марко в одному з

інтерв'ю визначив свій стиль, як «british-black». Окрім того, співак неодноразово наголошував, що його улюблена британська музика – британський поп, а найбільше вплинули на нього «Бітлз», Девід Боуї та Майкл Джексон. За свою поки ще коротку кар'єру співак встиг випустити один альбом, стати переможцем Фестивалю італійської музики Сан-Ремо–2013 і представником Італії на пісенному конкурсі «Євробачення 2013».

Сучасна поп-музика формувалася паралельно з іншими жанрами, такими як рок-музика. Італійська рок-музика почала розвиватися у 1970-ті рр. Італійські рок-балади більш відомі в самій Італії, ніж за кордоном, однак є й декілька відомих у Європі виконавців, зокрема Джанна Нанніні, Дзуккоро, Лучіано Лігабує, Васко Россі.

Джанна Нанніні (нар. 1954) – італійська співачка і композиторка. Її перший хіт вийшов у 1979 р. – «Америка», з альбому «Каліфорнія», який став успішним у багатьох європейських країнах. Але справжня слава в Італії до співачки прийшла у 1984 р. з випуском шостого альбому «Мозаїка». У 1986 р. Нанніні випустила диск «Profumo», який додав у її скарбничку ще декілька шлягерів (однойменний трек і пісню «Красивий і неможливий» («Bello E Impossibile»). До поширення альбому підключилися Австралія, Японія і Південна Африка, а його наклад сягнув за мільйон примірників. За свою довгу творчу кар'єру співачка експериментувала з різними жанрами – «Нью вейв» з великою кількістю синтезаторів на початку 80-х рр., «Експериментальний фолк» у 1990-х рр., «Пост-панк», «Електро-поп», «Акустика» у 2000-х рр. У вересні 2006 р. вона записала сингл «Ama Credi E Vai» з оперним співаком, а у 2008 р. заспівала в дуеті з італійським репером Фібра в його відеокліпі на версію пісні «In Italia». Але незмінним залишається стрижень її стилю – м'який середземноморський поп-рок і харизматичний вокал із легкою хрипотою. Нанніні протягом багатьох років залишається на вершині італійського музичного Олімпу. Її передостанній диск Inno («Гімн»), випущений у 2013 р., став платиновим.

Дзуккоро (нар. 1955) також відомий як Зуккоро або Цуккер – відомий італійський співак та автор пісень. Його музична кар'єра почалася у 1970-х рр. У 1983 р. він виступив на фестивалі в Сан-Ремо з піснями «Una notte che vola via» («Ніч пролетить»), та з піснею «Nuvola» («Хмара») на Фестивалі «Дей Фьорі». Його перший альбом «Un po'di Zuccherò» був випущений у тому ж році та користувався успіхом серед молодих італійців. Цуккоро часто називають музикантом, який познайомив Італію з ритм-енд-блюзом і соул.

Остаточню стиль Дзуккоро сформувався у 1980-ті рр. під час роботи в Каліфорнії з музикантами групи Ренді Джексона. Диски Дзуккоро «Blue's» (1987) і «Oro incenso e birra» («Золото, ладан і пиво») (1989) поставили рекорди продажів на батьківщині музиканта, при цьому з усіх жителів Апеннінського півострова, які прагнули успіху на міжнародній арені, тільки він став в Англії і США своїм. Дзуккоро поділяв сцену з Реєм Чарльзом і Ді Ді Бріджуотер, співав з Джо Кокером легендарну «With a Little Help from My Friends» («З маленькою допомогою моїх друзів»), гостями в його студії були

Ерік Клептон і музиканти з групи Брюса Спрінгстіна. У 1991 р. на радіохвилях з'явилася його популярна пісня «Senza una donna» («Без жінки»), записана дуетом з англійським співаком Полом Янгом. Наступні 10 років являли собою нескінченну низку співробітництва з відомими постатями світової сцени, причому не тільки з поп-музикантами, але і з оперними титанами Лучано Паваротті та Андреа Бочеллі. Загалом, Дзуккоро з однаковим успіхом пише і виконує блюз, соул, балади, рок-н-рол і поп-музику, фанк- і навіть диско.

Співак, кінорежисер та поет Лучіано Лігабуе (нар. 1960), вперше дебютував у 1987 р., заснувавши власний аматорський гурт «Orazero». Популярність прийшла до Лучіано в 1995 р. з виходом альбому «Vuoi compleanno, Elvis!» («З днем народження, Елвіс»), який зробив рокера відомим по всій Італії. Майже всі пісні з цього диску стали хітами, особливо композиція «Certe notti» (Різні ночі), яка була визнана критиками кращою італійською піснею 90-х рр. У 2005 р. Лігабуе дає концерт, що став абсолютним європейським рекордом, зібравши 150 тис. слухачів.

У 1998 р. Лігабуе вперше виступає кінорежисером, знявши свій перший фільм «Radiofresca». Критики визнають його талант як режисера, його фільм отримує нагороду «David di Donatello». До фільму співак також написав саундтрек. Співак також опублікував збірку оповідань «Ззовні і зсередини Борго», яка отримала кілька літературних премій, науково-фантастичний роман «Сніг не хвилює» (2005) і збірку віршів «Любовні листи» (2006). Оптимістичний Лучано Лігабуе (або просто Ліга – для фанів) – «ікона» італійського року. Його тексти сповнені як філософських роздумів про життя і його сенс, так і сатиричних замальовок сучасних Апеннін, як піднесеної лірики, так і драйвового позитиву, що так пасує сонячному півострову. Багато хто сприймає його як «голос покоління»; ставлення до нього можна порівняти з обожнюванням Володимира Висоцького в Радянському Союзі. Італійці постійно порівнюють Лігабуе і Васко Россі, в соцмережах створені окремі сторінки, де молоді італійці проводять «голосування» між двома рок-виконавцями.

Італійський музикант Васко Россі (нар. 1952) на сьогоднішній день – автор 23 альбомів, вже більше 30 років на сцені. У 1999 р. вийшов його сингл «Кінець тисячоліття», прибуток від продажів якого був повністю використаний на благодійність (лікування від наркоманії). Васко Россі називають рок-бунтарем Італії. Шалена популярність Россі дозволила йому в кінці 1980-х–на початку 1990-х стати засновником «епохи стадіонів», змусивши фанатів рок-музики покинути тісні зали для глядачів, і збирати людей під відкритим небом. Його характерний образ – юнак у кашкеті, у джинсах і шкіряній куртці; а пісня «Vita spericolata» («Життя на повну катушку») стала гімном для багатьох італійців віком від 30 до 50 років. Окрім відверто бунтарських пісень, Россі також записував романтичні твори, присвячені жінкам і коханню; однією з популярних композицій є «Світанок».

Соціальну проблематику в своїх текстах також часто порушує співак, продюсер та репер Джованотті (нар. 1966). У 1988 р. виходить його перший

альбом «Jovanotti for President», хітом якого стала пісня, за якою названо альбом. Він відразу стає популярним. У цьому ж році Лоренцо пробує себе в якості телеведучого і письменника і засновує разом з Клаудіо Чекеті лінію одягу «Yo». У 1989 р. співак випустив альбом «La mia moto» («Мій велосипед») з синглом під назвою «Vasco», таким чином віддаючи данину поваги Васко Россі; пісня була представлена на фестивалі в Сан-Ремо у 1989 р. У піснях Джованотті превалює соціальна тематика, він порушує питання релігії, політики, сучасних проблем людства.

Лоренцо веде активне громадське та благодійне життя. Він брав активну участь у русі за списання боргів країн третього світу та на фестивалі в Сан-Ремо виконав нову пісню, названу якраз «Скасуй борг» (2000). Під час війни у Косово Джованотті співпрацює зі співаками П'єро Пелу з групи «Litfiba» і Лучіано Лігабує у записі пацифістської пісні «Il mio nome e mai più», кліп на яку зняв режисер Габріеле Сальваторес, а прибутки від її продажу були спрямовані на благодійні справи. Лоренцо постійно шукає себе в якості живописця, автора книг, продюсера та актора.

Філіппо Невіані (нар. 1972), відомий за своїм сценічним псевдонімом Нек, представник молодого рок-покоління Італії. Поряд з такими метрами італійської естради як Ерос Рамацотті і Лаура Паузіні, він є одним із популярних італійських акторів за кордоном. Нек випустив 13 альбомів італійською мовою і дев'ять – іспанською, а також величезну кількість синглів. Більшість його платівок мають статус золотих і платинових. У своїх піснях митець часто звертає увагу публіки до «непопулярних» тем: аборти, проституція, самогубство та інше. Слід зазначити, що сучасні італійські співаки в популярних жанрах поп-, поп-рок, соул надають перевагу італійській мові, лише зрідка використовують англійську. Але є ціла плеяда італійських рок-груп, які співають англійською і мають певний успіх на європейській сцені. І хоча Італію загалом не можна назвати хедлайнером (зіркою) світової рок-музики, у країні представлені і знаходять чимало своїх прихильників майже всі напрямки сучасного року. Італійська рок-сцена стала активно розвиватися з 90-х рр. ХХ ст. Особливо це стосується жанру хеві-метал, який раніше майже не культивувався в країні.

Справжнім проривом стала група «Rhapsody» зі своїм дебютним альбомом «Legendary Tales» 1997 р. Група грала у стилі сімфо-пауер-метал – це мелодійна, динамічна і водночас важка (за звучанням) музика із хітовими приспіваними і симфонічними, хоровими вставками і текстами у жанрі «фентезі». Левовій долі свого успіху група завдячує своєму беззмінному лідеру – гітаристу-віртуозу – Луці Турілі. Лука Турілі (нар. 1972) – відомий італійський виконавець у жанрі хеві-метал. Саме успіх «Rhapsody» відкрив дорогу до європейської популярності іншим італійським виконавцям жанру пауер-метал, серед яких – «Domine», «Highlord», «Kaledon», «Mastercastle», «Raintime», «Rhapsody of Fire» тощо.

Сьогодні Італія – один із лідерів європейської хеві-метал сцени; в країні не тільки безліч гуртів різного ступеню знаності, але й проводяться популярні

фестивалі і функціонують потужні продюсерські центри, що опікуються подібною музикою. Зокрема, в Неаполі знаходиться головний офіс відомого європейського звукозапису лейбла «Frontiers Records», який спеціалізується на музиці хеві-метал і займається популяризацією цього жанру

За останнє десятиліття неабиякої популярності набули італійські групи альтернативного року. Далеко за межами Італії відома готік-група з жіночим вокалом «Lacuna Coil». Неабияку роль у популярності групи відіграє глибокий вокал і харизма її фронтвумен Кристини Скабії (нар. 1972). Альтернативники «Negromago» співають свої пісні італійською мовою і користуються популярністю серед місцевих прихильників альтернативи. У 2004 р. пісню «Come Sempre» (Як завжди) відома італійська телерадіокомпанія RAI обирає саундтреком для святкування свого 50-річчя. Власні традиції має італійська панк-сцена, сьогодні її найбільш відомий представник – група Finley.

У жанрі мелодійного дет-металу грають Dark Lunacy. Особливістю цієї групи є те, що її музика сповнена драматизму, який навіяний скрипковими партіями і використанням (як це не дивно) героїчного радянського фольклору.

Потужно представлена Італія на світовій сцені електронної музики. Зокрема, відомий ді-джей і продюсер Роберт Майлз (нар. 1969) став засновником стилю «дрім-хаус». У жанрі хаус-електро-хаус (один із популярних напрямків сучасної танцювальної музики) працює ді-джей, продюсер, композитор Бені Бенассі (нар. 1967), який уславився своїм відомим хітом «Satisfaction». Загалом, на сьогодні у країні працює ціла низка відомих музикознавців, публікуються праці з теорії та історії музики, виходять спеціальні музичні журнали, зокрема «Італійський музичний журнал» і «Музичний огляд». В Італії проводяться численні музичні фестивалі і конкурси класичної, оперної та естрадної музики, а саме – «Флорентійський музичний травень» у Флоренції (Тоскана), «Арена ді Верона» (Венето), «Равенна Фестиваль» у Равенні (Емілія-Романья), «Фестиваль двох світів» у Сполето (Умбрія), «Равелло мюзик фестиваль» у Равелло (Кампанія), «Фестиваль делла Валле-д'Ітрі» в Мартіна-Франка (Апулія) і, звичайно, всевітньо відомий «Фестиваль у Сан Ремо» (у 2019 р. відбувся 69-й фестиваль).

## **6. Мас-медіа та індустрія розваг**

У сучасному світі поряд з появою новітніх досягнень науки і техніки, нових інформаційних технологій складається ситуація, коли певні засоби масової інформації перетворюються на справжні комерційні підприємства, припиняючи таким чином виконувати свою функцію – бути інформаційними та комунікаційними центрами. Одним із проявів «негативних» тенденцій розвитку сучасних ЗМІ стало зрощення журналістики з політикою, їхня орієнтованість на розвагу масової аудиторії. Найбільш яскраві і одіозні

прояви цього процесу знайшли втілення саме в Італії і багато в чому були пов'язані з іменем медіамагната і колишнього прем'єр-міністра Сільвіо Берлусконі.

Перші спроби експериментувати з телебаченням італійці робили ще до початку Другої світової війни, в 1934–1939 рр. У світі тільки зароджувалося телебачення, існувало кілька різних систем передачі даних з різною кількістю смуг екрану і кадрів за секунду. В Італії шукали найкраще співвідношення і тестували американську, німецьку, і свою власну системи. Телевізор дивилися тільки обрані члени суспільства і повідомляли свою думку керівництву країни. Під час війни частоти, на яких велися трансляції, віддали військовій авіації, антени демонтували і сховали.

Телебачення Італії було відновлене лише у 1954 р., коли глядачі побачили перший випуск новин. По всій країні налічувалося 24 000 телевізорів, але дивилися їх у барах, готелях, ресторанах – ця традиція переважає в Італії і досі. Перша італійська телекомпанія називалася «RAI» (Radio Audizioni Italiane). У 1961 р. «RAI» відкрила другий канал, у 1979 р. – третій. Сьогодні «RAI» має 22 телеканали, 3 з них транслюють новини. Серед телеканалів «RAI» доволі багато тематичних, наприклад: спорт, бізнес, для родинного перегляду, історія, відпочинок, кіно та ін. Існує також багато філій за кордоном (у Росії, Німеччині, Бельгії, США, Єгипті, Франції, Китаї та ін.). Це державна компанія, 99 відсотків акцій якої належать Міністерству фінансів та економіки Італії. Фінансується вона глядачами.

Наприкінці 60-х рр. монополія «RAI» закінчується. З'являється кабельне телебачення, спочатку підпільно, потім Італія змушена ухвалити низку законів, щоб врегулювати розвиток телевізійного ринку. Кабельне телебачення, оскільки воно найдорожче, віддають до рук приватних компаній, а наземне залишається в одноосібному користуванні «RAI». Коли приватні мережі почали виходити в ефір із порушенням закону, уряд видав новий закон, за яким їм це дозволяється, але лише на місцевому рівні. Знову мовлення по всій території країни залишається за «RAI». У 1976 р. в Італії налічувалося 500 місцевих телемереж, у 1979 р. їх було вже 1500.

У 1980 р. Сільвіо Берлусконі, який на той час був власником однієї з локальних мереж «Теле-Мілан 58», перейменовує її у «Канал 5» і запускає мовлення на всю Італію. Цього ж року парламент Італії відмінив закон про «монополію RAI», а Берлусконі купив ще дві компанії та став справжнім телевізійним магнатом. Холдинг Берлусконі, який володіє телемережами в Італії, носить назву «Fininvest». А телекомпанія, що контролює їхню діяльність, називається «Mediaset». Сьогодні в Італії існує близько 60 регіональних телекомпаній, але «Mediaset» та «RAI» залишаються найбільш впливовими конкурентами.

У 2000 р. телекомпанія «RAI» придбала власну кіностудію, де було знято 500 фільмів. Більшість із них невідомі європейському глядачеві, хоча і отримали нагороди на фестивалях Європи, наприклад, Каннському. У 2012 р. на частку «RAI» припадала десята частина касових зборів по всіх кінотеатрах

Італії. Фестиваль пісні в Сан Ремо – одна з відомих передач, що була запущена компанією «RAI».

«Mediaset» Берлусконі визнана другою приватною телекомпанією Європи після Люксембурзького «RTL Group» і першою приватною компанією Італії. За фінансовим виторгом вона є одним із світових лідерів, залишивши далеко позаду державне телебачення «RAI» (4 млрд. євро на рік проти 2,62 млрд. прибутку «RAI»). Італійське телебачення, на думку Сільвіо Берлусконі, має бути менш формальним і зачіпати за живе. Перші передачі середини 80-х рр. були такими захопливими, що в дирекцію програм надходили листи від керівників підприємств, які скаржилися на те, що «робочі погано виконують свої функції, тому що всю ніч дивляться телевізор і не висипаються». «Mediaset» зі своїми трьома каналами збирає приблизно 40% телеглядачів Італії. Фінансування – цілком за рахунок реклами, для залучення якої Берлусконі створив компанію «Publitalia-80», що відразу стала лідером на рекламному ринку Італії. Окрім цього, «Mediaset» має безліч каналів на різних платформах, супутникове і платне телебачення включно.

Його група Fininvest (три національних канали, які забезпечили йому майже монопольне становище в приватному телемовленні) стала частиною нового контексту закінчення «свинцевих років» і економічного росту навколо «другого дива», тобто бурхливого розвитку таких секторів, як реклама, маркетинг, фінанси, мода, ЗМІ та спорт. Підприємствам Берлусконі вдалося посісти тут міцні позиції. Запорукою успіху стали розважальні передачі та невпинний потік реклами (майже половина всіх роликів, що виходили в Європі на початку 1990-х рр.). Телевізійна «лихоманка» охопила більшість італійських сімей. Точно визначити її наслідки зараз важко, проте вона, безумовно, відбилася на способі життя кількох поколінь, останнє з яких виростало на телевізійних реаліті-шоу (Берлусконі придбав компанію-лідера в їхньому виробництві).

Умберто Еко присвятив чимало критичних матеріалів проблемі медіатизації італійського суспільства, де ЗМІ виступають потужною складовою формування свідомості та світогляду середнього італійця. «Телебачення, за винятком короткого часу, відведеного на інформацію, у нас повністю розважальне, причому серед усіх можливих розваг на телебаченні переважають ті, що представляють наше життя як суцільний карнавал, де блазні і прекрасні дівичі шпурляються не паперовими стрічками, а мільйонами євро, і кожен може виграти у грі всі ці мільйони. (А ми потім дивуємося, з якого дива албанці, спокусившись саме цим зображенням Італії, лізуть до нас через кордон усіма доступними способами – аби тільки потрапити до цього цілодобового луна-парку» [14, с. 143]).

Індустрія розваг нівелює колишні соціальні цінності та інтереси. «На робітничий клас хижо налетіла карнавальна індустрія, перетворивши робітника в середньостатистичного споживача. Сьогодні, якщо б відбулася революція і вимкнули світло; робочий міг би втратити можливість перегляду чергового випуску передачі «Великий брат». Тому робітник обов'язково буде

голосувати за тих, хто світла йому не вимикає, і «Великого брата» йому покаже. Робочий цілком згоден працювати і приносити додатковий прибуток тим, від кого надходять розваги» [14, с. 145].

Одним із найбільш одіозних символів італійської телевізійної маскультури була телеведуча Ванна Маркі. Кілька десятків років вона виступала в телепередачі ворожінь на картах із пропозиціями вигідних купівель. На початку 2000-х рр. вона була заарештована за шахрайство і брехню. Її істерична, вимоглива і вересклива манера стала характерним явищем в італійських розважальних телешоу.

Умберто Еко, як суворий критик політики Берлусконі, стверджує, що при ньому в Італії встановився т.зв. «медійний деспотизм». «Медійний деспотизм» Берлусконі не настільки грубий і не настільки примітивний, як диктаторський. Берлусконі розуміє, що для досягнення консенсусу потрібен контроль тільки над загальнопоширеними носіями інформації. Газетам же можна дозволити ухилитися від лінії уряду. У медійному деспотизмі лише десять відсотків публіки мають доступ до опозиційної преси, а до решти доходить лише те, що поширюється через рупор брехливого телебачення» [14, с. 254].

Еволюція Берлусконі від підприємця до медіамагната, а потім до політика – не випадкова, а закономірна, вона стала результатом усієї його життєдіяльності. Завдяки особистим якостям і вмінню використовувати попередні успіхи, він спромігся створити свою «медіаімперію», можливостями якої і скористався у слушний момент. Це «класичний» приклад, яким чином можна використовувати ЗМІ для досягнення своїх політичних цілей і зміцнення економічних інтересів, начебто і не порушуючи при цьому закон.

На італійському телебаченні усі телеканали умовно поділяються на тематичні та нетематичні. Тематичними каналами можна назвати ті, що спеціалізуються на конкретній темі. Наприклад: спорт, кіно, сім'я, новини, історія, відпочинок та ін. Серед них: «Caccia e Pesca» («Полювання та риболовля»), «Cartoon Network» (мультфільми), «Inter Channel» (присвячений футбольному клубу Інтернаціонале, базується у Мілані, містить багато інтерв'ю, матчів та іншого), «JimJam» (дитячий телеканал), «RAI 3» (почав трансляцію у 1979 р. Характерною рисою його є наявність пізнавальних та публіцистичних передач, які обговорюють побутові проблеми і проблеми державних/суспільних послуг; поглиблене соціально-культурне спрямування), «RTL 102.5 TV» (музичний канал), «RAI Sport», «Focus» (канал про культуру, науку та історію), «Nuvolari» (розважальний канал, що містить інформацію про спорт, спортивні події, реслінг, регбі та хокей) та інші.

Нетематичну групу складають канали, що є універсальними для глядача, тобто транслюють програми з різної тематики. До таких програм належать:

– «Canale 5». Приватний канал, що належить Берлусконі; є одним із головних ефірних каналів Італії, програма якого створена таким чином, щоб приваблювати будь-кого – дітей і дорослих.

– «LA 7». Різножанровий канал, але тут присутні більш глибокі тематичні програми та якісно зроблені публіцистичні передачі.

– «Italia 1». Один із головних ефірних каналів; його дивляться глядачі від 15 до 40 років. Цей канал є лідером серед молодіжної аудиторії.

– «Rai 1». Перший телерадіотрансляційний канал, що з'явився завдяки телекомпанії «RAI» ще у 1954 р. Створення цього каналу було великим кроком у розвитку італійської економіки, завдяки йому телебачення стало цікавим для людей, а потім вже і доступним.

– «RAI 2». Другий канал державної телерадіомовної корпорації «RAI». Позиціонує себе як універсальний (з широким жанровим спектром) телеканал для молодіжної аудиторії; пропонує реаліті-шоу, телесеріали, розважальні, інформаційні, науково-популярні та спортивні програми. Почав свою роботу у 1961 р.

– «Rete 4». Канал з'явився у 1982 р. Дослідження аудиторії свідчать, що канал дивляться переважно заміжні жінки-домогосподарки, і що він спрямований на дорослу жіночу аудиторію;

– «Cielo». Італійський канал, що належить компанії «21 Century Fox», розрахований на молодь; він доступний на цифровому або супутниковому телебаченні.

– «Real Time». Почав мовлення у 2005 р., належить Великій Британії, демонструє як італійські, так і англійські програми, розрахований на глядача віком від 25 до 45 років.

– «DMAX». Належить компанії «Discovery Communications», працює в Італії з 2011 р. Розважальний канал, що орієнтується на чоловічу аудиторію.

Серед італійців великим попитом користуються телешоу, так само, як і серед глядачів усього світу. Практично усі телешоу ідуть у прямому ефірі і є «кавер-версіями» відомих іноземних програм, адаптованими для італійського глядача. Назвімо декілька популярних програм:

«Striscia la notizia» (Стрічка новин) – заснована в 1988 р., ця програма була запланована як пародія на щоденні новини. Сьогодні вона викриває і висміює корупцію в уряді і випадки шахрайства за допомогою місцевих репортерів, які також є комічними персонажами. Програма виходить на телеканалі «Canale 5», що належить холдингу «Mediaset».

«Amici» (Друзі) – італійське талант-шоу, популярне серед молоді, в якому молоді люди змагаються за право стати професійними співаками чи танцюристами. Перший сезон відбувся у 2001 р., а у 2020 р. транслюється вже 20 сезон програми.

«Menu di Mebedetta» (Меню Бенедетта) – кулінарне шоу, транслюється з 19 вересня 2011 р. Програма завершується практичними порадами в управлінні будинком. Не менш популярним є кулінарне шоу «La prova del cuoco», у якому приготування страв відбувається у вигляді гри. Перший випуск вийшов 2 жовтня 1995 р.

«Isola dei famosi» («Острів відомих») – реаліті-шоу на каналі «RAI 2», яке виходить в ефір з 2003 р. Зірки італійського шоу-бізнесу знаходяться на острові та проходять випробування; переможцем стає той, хто зможе протриматися найдовше.

«San Remo» (Сан-Ремо) – вокальне шоу, популярний італійський конкурс із виконання пісень. Заснований і вперше проведений у італійському містечку Сан-Ремо у 1951 р., існує й сьогодні. Його повна назва – «Музичний фестиваль Сан-Ремо». Був взятий за основу при створенні «Євробачення». Велика кількість визнаних на сьогоднішній день зірок зобов'язана своєю популярністю саме цьому фестивалю. Серед них Адріано Челентано, Ріккі е Повері, Пупо, Андреа Бочеллі, Енріко Руджері, Джанна Нанніні, Раффаелла Карра, Тото Кутуньйо, Ерос Рамаццотті та інші.

Італійські інтелектуали часто критикують телекомпанії за відсутність незалежної думки, відрив від реальності, а також розповсюдження політичних позицій парламентарів та пропаганду вигідних саме їм ідей. Політична заангажованість є характерною і для італійських друкованих ЗМІ. Після Другої світової війни почався новий етап у розвитку видавничої справи в Італії. Наприкінці 1950-х рр. у країні виходило 90 щоденних газет і більше 5 тис. періодичних видань політичного, економічного, наукового і літературного спрямування. Їхній загальний одноразовий наклад становив 8 млн. примірників. Закон про друк (1948) дозволяє їм користуватися свободою на інформацію та використовувати власні висловлювання, але вимагає не допускати публікації неправдивих, перекручених і тенденційних повідомлень, здатних порушити державний порядок. За наругу над державним ладом і образу офіційних осіб у 1950-х рр. було засуджено близько тисячі італійських журналістів.

У сьогоднішній визначальним фактором функціонування преси Італії є високий рівень її монополізації, її залежність від видавців. Деякі бізнесмени є безпосередніми власниками преси, радіо і телебачення. Наприклад, група «ФІАТ», що належить родині Аньеллі, володіє «Corriere della Sera» («Вечірній кур'єр»), «Stampa» («Друк»), «La Gazzetta dello Sport» («Спортивна газета»). Наклад цих газет перевищує на 5% встановлений законом «ліміт» монополізації у 20%; подібне становище і в регіональній пресі на північному заході Італії – «ФІАТ» перевищив встановлену межу на 50%. Компанії належить частка акцій низки видавництв, а також зарубіжних ЗМІ. Значна частина видань належить політичним партіям та профспілкам.

За даними статистичного дослідження 2020 р., найбільший наклад серед газет Італії – близько 650 000 примірників – мала італійська щоденна газета «Corriere della Sera» («Вечірній кур'єр»), що видається у Мілані з 5 березня 1876 р. Серед авторів, які в різний час тісно співпрацювали з газетою, – Джованні Спадоліні (колишній прем'єр-міністр Італії), Діно Буццаті, Коррадо Альваро, П'єр Паоло Пазоліні, Еудженіо Монтале, Італо Кальвіно, Інд्रो Монтанеллі, Алессандро Паволіні, Тиціано Терцані, Альберто Моравія, Оріана Фаллачі та інші:

– «La Repubblica» («Республіка») – сповідує помірковано ліві погляди і змагається за звання найбільш популярної у країні з «Corriere della Sera», заснована в 1976 р. видавцем тижневика «L'Espresso» Карло Карачоло. Сьогодні у медіа-групу «Gruppo Editoriale L'Espresso» входить також телеканал «Repubblica Radio TV»;

– «La Stampa» – одна з відомих щоденних газет Італії. Поточний власник – «FIAT Group». Штаб-квартира знаходиться у Туріні. Наклад сягає більше 300 тисяч копій, що робить «La Stampa» четвертою газетою в Італії за кількістю копій після «Corriere della Sera», «La Repubblica» і «l Sole 24 ORE»;

– «La Gazzetta dello Sport» – італійська щоденна спортивна газета. Незважаючи на те, що видання висвітлює безліч спортивних подій, футбол є її головною темою і займає приблизно від 24 до 28 сторінок із 40. Велика частина статей є не просто статистичними даними, а повноцінними сюжетами. Виходячи з того, що видавництво базується у Мілані, газета, природно, приділяє особливу увагу футбольним клубам «Інтер» та «Мілан».

## 7. Дизайн і архітектура

У італійського дизайну – виняткова репутація в усьому світі. Він вирізняється елегантністю, оригінальністю та досконалістю. Далеко за межами Італії відомі імена модельєрів Валентино, Дольче і Габбана, Версаче, Армани. Корифеями промислового дизайну і архітектури стали Маріо Белліні, Андре Брензі, Маріо Ботта. Італійські компанії, які виробляють меблі, офісну техніку, предмети для сервірування столу – «Cassina», «Alessi», «Cappellini», «Moroso», «Zanotta», «Olivetti» мають статус світових брендів. Марки багатьох італійських автомобілів визнані класикою автомобільного дизайну.

У повоєнний час Італія однією із перших країн усвідомила необхідність забезпечити споживачів необхідними для життя предметами, при чому високої якості, стилю і комфорту, яких так не вистачало у повоєнному побуті. Всі сили були зосереджені на розвитку промисловості країни. На хвилі повоєнного відновлення Італії і зародився бренд – «італійський дизайн». І вже в середині 1950-х рр. Європа й Америка носили італійські костюми, їздили на італійських моторолерах «Веспа» і «Ламбретта», пили каву з італійських кавоварок, спроектованих Джованні Понті.

Італійський дизайн викликав бурхливі емоції у середині 1960-х рр., коли організатори відомої міланської виставки «Saloni Milano», з метою стимулювання передових виробників меблів до розвитку сучасного дизайну, ухвалили рішення виділити під прогресивні напрямки цілий сектор. Кількість учасників цього «дизайнерського» відділу була вкрай малою порівняно із загальною кількістю представлених на виставці компаній. Але саме вони змусили весь світ заговорити про італійський дизайн як про нове явище. Намагаючись пояснити успіх італійського дизайну, журналісти називали різні причини. Головним, безумовно, було те, що виробники зробили ставку на дизайнерів і дали їм повну свободу. На такі небачені форми, незвичайні матеріали і технології не насмілювалися фабрики інших країн.

Із цього часу Італія стала Меккою європейського дизайну. Тепер власне італійські дизайнери і марки були попереду у світовому дизайні. Успіх цього нового явища був закріплений у 1972 р., коли в Музеї сучасного мистецтва у

Нью-Йорку пройшла виставка «Італія: Новий внутрішній пейзаж», що закріпила провідне становище італійського дизайну у світі.

1980-ті рр. в усьому світі стали десятиліттям дизайну, коли він почав відігравати провідну роль не тільки у маркетингу і рекламі, але і у формуванні особистого стилю споживача; італійський дизайн тільки ствердив свою репутацію авангардного явища. Найбільш впливовим у світовому дизайні цього періоду був стиль, вироблений учасниками італійської групи «Мемфіс», чім кредо була абсолютна свобода творчого самовираження і проєктний реалізм.

Італійський дизайн продовжує розвиватися новаторським шляхом, не боячись експериментів і провокацій. У порівнянні з традиційністю і послідовністю, які властиві, наприклад, скандинавському стилю, італійському дизайну притаманна постійна зміна стилів і напрямків, при цьому течії нового дизайнерського плину часто спростовували тенденції попереднього. Але є переважні особливості, властиві власне італійському дизайну, незалежно від часу і панівного стилю, серед яких – яскравість ідей, схильність до досліджень та експериментів, сміливість у використанні нових матеріалів. «Людина, яка створює продукт, важить набагато менше, ніж та користь, яку цей виріб принесе. Головне, щоб він був потрібен людям і доступний усім», – уважав Акілле Кастільоні, один із найбільш відомих дизайнерів Італії. Такі традиційні цінності, як зручність, комфорт, практичність поєднуються в італійському дизайні з бажанням і навіть потребою дивувати і тішити.

Варто згадати впливових італійських дизайнерів, чия робота дала початок цілому напрямку світової моди. Відомий італійський дизайнер Маріо Белліні (нар. 1935) набув загальносвітової популярності як архітектор, дизайнер меблів та промислових об'єктів, журналіст і лектор. У 1973 р. він відкрив дизайнерську і архітектурну студію «Студія Белліні» в Мілані. Його компанія пропонує широкий спектр послуг – від архітектурних проєктів до оформлення виставок. Із 1963 р. він керує відділом дизайну фірми Оліветті. Белліні – автор кількох десятків моделей електронної конторської техніки, що користувалася незмінним успіхом на національному та світовому ринку, з якої і почалася його слава у цій галузі. Серед його відомих виробів можна виділити калькулятор «Divisummal» з безперервною, гнучкою, схожою на гумову клавіатурою, а також калькулятор «Programma 1a»; портативні друкарські машинки «Letter-25», «Letter-10»; дисплей-термінал «TVC-250», автоматичний програвач для «Minerva».

Окрім того, Белліні попрацював і на ниві автомобільного дизайну. У 1972 р. він представив концептуальний проєкт будинку на колесах «Kar-a-Sutra», а в 1977 р. створив салон однієї із моделей автомобіля концерну «Фіат». Однією із вершин кар'єри Белліні можна вважати його співпрацю з відомим меблевим концерном «Vitra». З 1986 по 1991 рр. Белліні очолює «Domus», впливовий італійський журнал у галузі дизайну. Він читає спецкурси з цієї проблематики в академії «Domus», в інших вузах Італії, у Королівському коледжі мистецтв у Лондоні, є лауреатом численних національних і міжнародних премій, зокрема «Золотого циркуля». Багато його робіт знаходяться у постійнодіючій експозиції Музею Сучасного Мистецтва (МОМА) у Нью-Йорку.

Андре Бранзі (нар. 1938) – італійський архітектор і дизайнер, один із провідних італійських теоретиків дизайну. З 1967 р. він працює в галузі промислового дизайну і «research design» (дизайн у наукових дослідженнях), архітектури, міського планування, освіти і культурної підтримки. До сфери діяльності Андреа Бранзі входять архітектурні проекти, індустріальний та експериментальний дизайн, міське планування, публіцистика з теорії дизайну, критична література. Він був одним із засновників асоціації «Archizoom», ідеологом «радикального руху» і «нового дизайну».

У 1960–1970-х рр. Бранзі створює ряд концептуальних проєктів у рамках групи «Archizoom» під девізом «Жити – це легко». Значущим проєктом не тільки цього періоду, але й усього свого творчого життя Андреа Бранзі вважає проєкт «no-stop city» (1970), розроблений учасниками групи «Archizoom». Проєкт являв собою утопічну концепцію міста як величезного організму, створеного більше за правилами Інтернету, ніж за принципом класичного міста. На думку самого дизайнера, цей проєкт «був дуже важливим для мене і мого покоління, для багатьох художників, які з'явилися потім». Бранзі брав участь у створенні школи радикальної архітектури і дизайну «Global Tools» (1973), метою якої був розвиток та дослідження різних способів виробництва, сприяння індивідуальній творчості. У 1973 р. разом із колегами він створює експериментальне дизайн-бюро «CDM», яке розробляє так звані «первинний дизайн».

У 1973 р. Бранзі відкрив свою студію у Мілані, на початку 1980-х рр. виставлявся разом зі студією «Alchimia», яка була заснована як галерея експериментальних робіт, не призначених для промислового виробництва. У 1977 р. спільно з Мікелле де Луккі він заснував відому виставку «Il Disegno italiano degli anni 50». У 1981 р. брав участь у заснуванні групи «Мемфіс», яка була створена як відділення студії «Алхімія» і яка, на відміну від взірця, орієнтувалася на масове виробництво. Як дизайнер, він співпрацював із провідними виробниками меблів і аксесуарів в Італії та за кордоном («Artemide», «Cassina», «Vitra», «Zanotta»), останнім з яких був «Alessi».

Творчий підхід Бранзі характеризується відкритістю до досліджень та експериментів. Створюючи дизайн, Бранзі особливу увагу приділяє матеріалам, а також символічним значенням предметів. У 1983–1987 рр. він був редактором журналу *Modo*. Він автор багатьох есе і книг з дизайну, в яких демонструє свої радикальні погляди на дизайн і прагне до нової теорії та практики, які сміливо ламали б застарілі поняття і принципи дизайну. Сьогодні Андреа Бранзі очолює «Академію Домус», є професором промислового дизайну в Міланському політехнічному інституті. Його виставки проходять як в Італії, так і за кордоном.

Роботи Маріо Ботти (нар. 1943) стали одними із перших європейських маніфестів нової архітектурної епохи – епохи постмодернізму. Ботта не тільки здобув популярність як діючий архітектор, але і почав відігравати помітну роль у світі архітектурної теорії, постійно виступаючи з лекціями в Європі, Азії, Північній і Латинській Америці. У 1976 р. він обійняв посаду запрошеного професора в Державному політехнічному інституті в Лозанні, а

в 1988 р. – в архітектурній школі Єльського університету, одного із престижних університетів США.

Створені за останні 30 років масштабні міські проекти Маріо Ботти характеризують наступні риси: традиційна для даного регіону будівельна технологія, особливості ландшафту, місцева повсякденна культура, яка включає її минуле і сьогодення. Найбільш значними серед побудованих архітектором громадських будівель є Культурний центр Мальро в Чембері, Бібліотека в Війорбані (Франція), Банк Готтардо в Лугано, художня галерея Ватарі-Розум у Токіо, Собор у Еврі (Франція), Музей Жана Тінгелі в Базелі, Синагога Цимбаліста і Центр єврейської спадщини в Тель-Авіві, Муніципальна бібліотека в Дортмунді (Німеччина), Центр Фрідріха Дюрренматта в Невшателі (Швейцарія), Музей сучасного мистецтва в Сан-Франциско.

Окрім архітектурних проєктів, Маріо Ботта відомий своїми роботами з дизайну меблів: у 1980-х рр. для фірми «Alias» він створив елегантні стільці з металу. Жорсткі графічні лінії стільців «Quinta» і «Seconda» в поєднанні з добре розв'язаною геометричною структурою засвідчили Ботта як вправного художника і водночас інженера.

Італія є загальноновизнаним лідером fashion-індустрії. «Gucci», «Versace», «Valentino», «Armani», «Max Mara» – ось далеко не повний перелік всесвітньо відомих італійських fashion-брендів. Не дивно, що молоді люди, які хочуть стати професійними модельєрами, стилістами або дизайнерами, намагаються вступити саме до вищих навчальних закладів Італії.

Окрім відомих світових брендів виробників італійського одягу також існує велика кількість номінацій популярного одягу від італійських дизайнерів, що вирізняються високою якістю та унікальністю фасонів продукції для масового споживача.

Отже, Італію можна назвати світовою законодавицею моди, бо саме італійський дизайн, відомий своєю оригінальністю та неповторністю, є загальноновизнаним еталоном стилю та престижу, від автомобілів та техніки до одягу та аксесуарів.

## **8. Пам'ятки італійського мистецтва в сучасній Україні**

Мистецтво італійських художників широко поцінувалося протягом довгого часу в минулому. Така ж ситуація спостерігається і у XXI ст. На території України осередок італійського сучасного художнього мистецтва знаходиться у Львівській національній галереї ім. Бориса Возницького. У 2012 р. саме у цю галерею, у рамках проєкту «Дні Італії в Україні», здійсненого Торгово-промисловою палатою Італії в Україні, були передані полотна італійських митців, котрі створили свої роботи у другій половині XX ст. Виставка отримала назву «Кольорові послання з Італії». Полотна були передані до галереї за умови створення постійнодіючої експозиції.

Отже, з сучасним італійським мистецтвом може ознайомитися кожен охочий відвідувач галереї. Серед учасників виставки «Кольорові послання з Італії»

зазначено імена п'ятнадцяти художників Італії, котрі передали свої роботи для експозиції абсолютно безкоштовно, хоча їхні роботи мають велику вартість. Загалом, до львівської галереї було передано близько 30 художніх робіт. Художник Андреа Болтро передав роботи «За винятком, коли...» і «Горизонт», Роберто Бергондзо – «Золоті секції», «Інь і Ян», Анжело Ді Томмазо – «Подарунок Канові» та «Біла Троянда», Марія Джоя Даль'альйо – «Позичена ваза», Марія Крістіна Конті – «Новий початок» та «Безкінечність». Для постійнодіючої експозиції італійського мистецтва також були представлені роботи Родольфо Тонін «Чистий спокій» та «Передмістя», Антоніо Згарбосса – «Під час репетиції», «Що ти хочеш мені сказати», Сільвано Д'Орсі – «Сім'я» та «Відпочинок», Чіро Палумбо – «Втрата мрії» та «Мрія», Роберто Феррарі – «Квітка майстерня» та «Три квітки; Федеріко Ерранте для галереї передав свою роботу, що має назву «Віолончель». Також була представлена ще одна робота, котра не має назви. Вітторіо Варре представив дві роботи – «Думка» та «Ефірні простори», Стефано Пулео – «Літній день», «Відпочинок рибалки» і Мауріціо Стелла – «Мотиви для зоо» і «Запаморочення».

## **9. Італійський культурний центр Маріупольського державного університету**

Італійський культурний центр МДУ був створений у 2008 р. за ініціативи ректора, доктора політичних наук, професора К. В. Балабанова та підтримки Італійського інституту культури в Україні і Посольства Італійської Республіки в Україні. Урочисте відкриття відбулося 24 травня 2008 р. за участі Надзвичайного і Повноважного Посла Італії в Україні П'єтро Джованні Доннічі та директора Італійського інституту культури в Україні, професора Нікола Франко Баллоні.

Центр активно репрезентує різноманітні заходи, організовані італійськими партнерами в Україні, зокрема святкування Дня Італійської Республіки, Тижня італійської мови у світі тощо. Основними напрямками діяльності Центру є:

- допомога у створенні належних умов для викладання італійської мови та літератури, наданні методичної підтримки викладачам італійської мови;
- здійснення консультативної у допомоги студентам і викладачам вузу;
- впровадження регулярного оновлення фонду бібліотеки Центру, яка містить великий обсяг навчально-методичної, довідкової, лінгвокраїнознавчої, художньої літератури, а також словники, аудіо- і відеоматеріали, надання бібліотечних послуг студентам і викладачам МДУ;
- проведення позааудиторної роботи зі студентами, які вивчають італійську мову;
- проведення університетських і міських заходів, спрямованих на розвиток і популяризацію італійської мови, історії та культури в Маріуполі;
- сприяння організації науково-освітніх і культурних стажувань студентів та викладачів МДУ в університетах Італії з метою вивчення італійської мови,

вдосконалення навичок спілкування з носіями мови, знайомства з історією і традиціями країни.

В Італійському культурному центрі Маріупольського державного університету проводяться численні наукові і культурно-просвітницькі заходи:

- демонстрація художніх фільмів мовою оригіналу, а також надається можливість перегляду італійського телебачення для всіх бажаючих;

- використовуючи матеріал Центру, студенти спеціальності Філологія (переклад (італійська), Філологія (мова та література (італійська) та Середня освіта (мова та література (італійська) у рамках щорічної Декади студентської науки МДУ готують доповіді з історії Італійської республіки, культури, мистецтва, мовознавства та літературознавства;

- центр є співорганізатором фонетичного конкурсу та конкурсу з країнознавства серед студентів університету, які вивчають італійську мову;

- протягом багатьох років Італійський інститут культури в Україні нагороджує кращих студентів і викладачів університету стипендіями Міністерства закордонних справ Італії на навчання в університетах для іноземців в Італії;

- на базі Центру студенти презентують результати своїх стажувань в Італії;

- у Центрі проходять засідання клубу «Amici dell'Italia», на яких студенти діляться своїми враженнями від подорожей до Італії, готують театральні міні-вистави, діляться цікавими фактами з історії Італії та сучасного побуту італійців;

- на запрошення Італійського культурного центру університет відвідують професори з Італії, які читають лекції студентам і проводять науково-методичні семінари з викладачами університету;

- за підтримки Центру на базі Маріупольського державного університету пройшла виставка робіт відомого італійського фотографа Луки Бракалі «Екосистеми», на відкритті якої були присутні Посол Італії в Україні Фабріціо Ро.

- у Маріупольському державному університеті щорічно проходить Тиждень італійської мови у світі, який передбачає низку заходів культурно-просвітницького спрямування із залученням студентів і широкого загалу поціновувачів італійської культури в Україні.

Італійський культурний центр підтримав зусилля доктора культурології, професора Ю. С. Сабадаш у підготовці викладачами Маріупольського державного університету навчальних посібників «Історія Італії» (перше видання у 2014 р.; друге – у 2017 р.), «Історія культури Італії» (перше видання у 2015 р.) і колективної монографії «Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії», яка була оприлюднена у 2018 р. Ці книги є корисними для фахівців у галузі історії, культурології, мистецтвознавства, італістики, викладачам і студентам закладів вищої освіти України, а також для всіх, хто цікавиться історією і культурою Італії.

## Питання для самоконтролю:

1. Охарактеризуйте ідейні, суспільно-політичні і культурні витоки італійського неореалізму.
2. Визначте головні риси філософсько-літературної спадщини Умберто Еко.
3. Висвітліть основні жанри і здобутки італійської масової літератури.
4. Визначте основні етапи розвитку італійського кіно.
5. Надайте характеристику кінематографічному стилю і творчості Ф. Фелліні.
6. Подайте загальну характеристику творчості Д. Фо у контексті розвитку театрального мистецтва Італії
7. Визначте роль музичного фестивалю Сан-Ремо у розвитку італійської поп-музики.
8. З'ясуйте особливості італійської архітектури на зламі століть.
9. Подайте загальну характеристику сучасних італійських медіа-ресурсів.
10. Охарактеризуйте роль і місце італійської культури в Україні.

## Тематика рефератів та творчих завдань

1. Неореалізм в італійській літературі.
2. Літературна творчість Умберто Еко.
3. Феномен італійського неореалістичного кіно.
4. Творчий портрет Марчелло Матространні.
5. Творчий портрет Софі Лорен.
6. Серджіо Леоне і жанр «спагеті-вестерну»
7. Взаємовплив оперного мистецтва і сучасної поп-культури (на прикладі творчості Л. Паваротті та А. Бочеллі).
8. Місце кіномузики Н. Роти та Е. Морріконе у сучасному музичному мистецтві.
9. Телебачення як фактор поп-культури
10. Маріупольський державний університет у системі культурної співпраці України та Італії.

## Список літератури

1. Глазычев В.Л. Проблемы «массовой культуры» [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://www.glazychev.ru/publications/articles/1970\\_problema\\_mass\\_cult.htm](http://www.glazychev.ru/publications/articles/1970_problema_mass_cult.htm).
2. Григорьева И.В. Италия в XX веке: учеб. пособие для вузов / И.В. Григорьева. – М.: Дрофа, 2006. – 256 с.
3. Історія Італії (від античності до сьогодення): Навч. посіб. / В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2014, – 237 с.
4. Історія Італії. Середньовіччя, Ренесанс, Новий і Новітній час: Навч. посіб. / Укл. В.С. Волониць, Ю.М. Нікольченко, С.П. Пахоменко, Ю.С. Сабадаш; За заг. ред. проф. Ю.С. Сабадаш. – 2-е видання, доповнене. – Маріуполь: МДУ, 2017, – 232 с.
5. Луков В.А. Неореализм в литературе [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/neorealizm-v-literature>.

6. Подольська Є. А. Культурологія: Навчальний посібник / Є.А. Подольська. – Київ: Центр навчальної літератури, 2003. – 288 с.
7. Потапова З.М. Неореалізм в італійській літературі / З.М. Потапова. – М.: Софія, 1996 – 315 с.
8. Рапопорт А.Я. Всё об Италии / А.Я. Рапопорт. – Харьков: Фолио, 2008. – 543 с.
9. Сабадаш Ю.С. Гуманізм як феномен італійської культури: Монографія / Ю.С.Сабадаш. – К.: ДАКККіМ, 2008. – 361 с.
10. Сабадаш Ю.С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей: монографія /Ю.С. Сабадаш. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. – 156с.
11. Сичилиано Э. Жизнь Пазолини / Э. Сичилиано – СПб.: Лимбус Пресс, 2012. – 715 с.
12. Солли М. Эти странные итальянцы [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://italia-mia-amore.blogspot.fr/2011/12/strannie-inalianzi.html>.
13. Урина Н.В. Средства массовой информации Италии / Н.В. Урина. – М.: Голос, 1996. – 53 с.
14. Эко У. Полный назад. «Горячие войны» и популизм в СМИ / У. Эко – М.: Время, 2007. – 592 с.

## ПІСЛЯМОВА

Культура Італії на перетині середземноморської і західноєвропейської цивілізацій являє нам своє покликання й гуманістичне значення. У цьому контексті особливої актуальності набувають проблеми етнологічного, філософського та мистецтвознавчого осмислення художньо-культурної сфери життя італійського народу та суспільства як у далекому історичному минулому, так і в Новий і Новітній часи.

Аналіз досягнень культури Італії протягом значного історичного часу доводить, що в кожній країні є можливість об'єднати різні національні уподобання у єдине русло на шляху до гармонії та досконалості. Така продуктивна ідея знайшла своє відображення у пропонованому навчальному посібнику, на сторінках якого актуалізується всебічне поглиблене вивчення студентами непересічних цінностей італійської культури. Своєю чергою, його автори сподіваються, що їм вдалося відтворити достовірну і логічно послідовну панораму історії культури Італії, і логіка ця буде схвально сприйнята читачами.

У процесі опановування матеріалу, викладеному у виданні, студенти мають можливість з'ясувати, що розквіт самовираження італійців припадає на ті великі періоди, коли творча будівнича сила на вищих щаблях італійського Ренесансу і Бароко увібрала в себе життєздатні форми духовної культури, що вирували в Італії на рівні народної творчості, мистецтва і літератури. Після Бароко стан змінюється, і великий виплеск можливостей італійської культури стався вже в ХІХ–на початку ХХІ ст. – у романтичному русі Рисорджименто, веризмі, постмодернізмі і неореалізмі. У цьому контексті італійська культура викликала і буде викликати масовий інтерес до себе, залишаючись водночас широким полем для дослідників.

Запропонований навчальний посібник – це вже 2-е видання, виправлене і доповнене. Звичайно, укладачі посібника свідомі того, що через бажання охопити великий обсяг матеріалу в одній книзі, їм довелося дещо оминати і обрати те, що найкраще ілюструє більш глибокий та значущий матеріал із історії культури Італії. Пояснюючи його, вони прагнули уникати надмірної спрощеності та формулювати висновки так, щоб зберегти достовірність, навіть у тому випадку, коли обсяг видання певним чином обмежував виклад матеріалу.

*Навчальне видання*

# ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ ІТАЛІЇ

Навчальний посібник

За заг. ред. проф. Ю. С. Сабадаш

## **Укладачі:**

Ю. С. Сабадаш, доктор культурології, професор  
Ю. М. Нікольченко, доцент, заслужений працівник культури України  
С. П. Пахоменко, кандидат історичних наук, доцент

Літературний редактор канд. філол. наук, доцент Т. М. Нікольченко  
Технічний редактор С. Ю. Сабадаш

Керівник видавничого проєкту *В. І. Зарицький*  
Комп'ютерний дизайн *О. П. Щербина*

Підписано до друку 12.01.2021. Формат 70x100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Ум. друк. арк. 18,52. Обл.-вид. арк. 15,44.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво «Ліра-К»,  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру  
суб'єктів видавничої справи ДК № 3981 від 15.02.2011.  
03142, м. Київ, вул. В. Стуса, 22/1.  
тел./факс (044) 247-93-37; (050) 462-95-48  
Сайт: [lira-k.com.ua](http://lira-k.com.ua), редакція: [zv\\_lira@ukr.net](mailto:zv_lira@ukr.net)

ISBN 978-617-520-030-8



9 786175 200308

