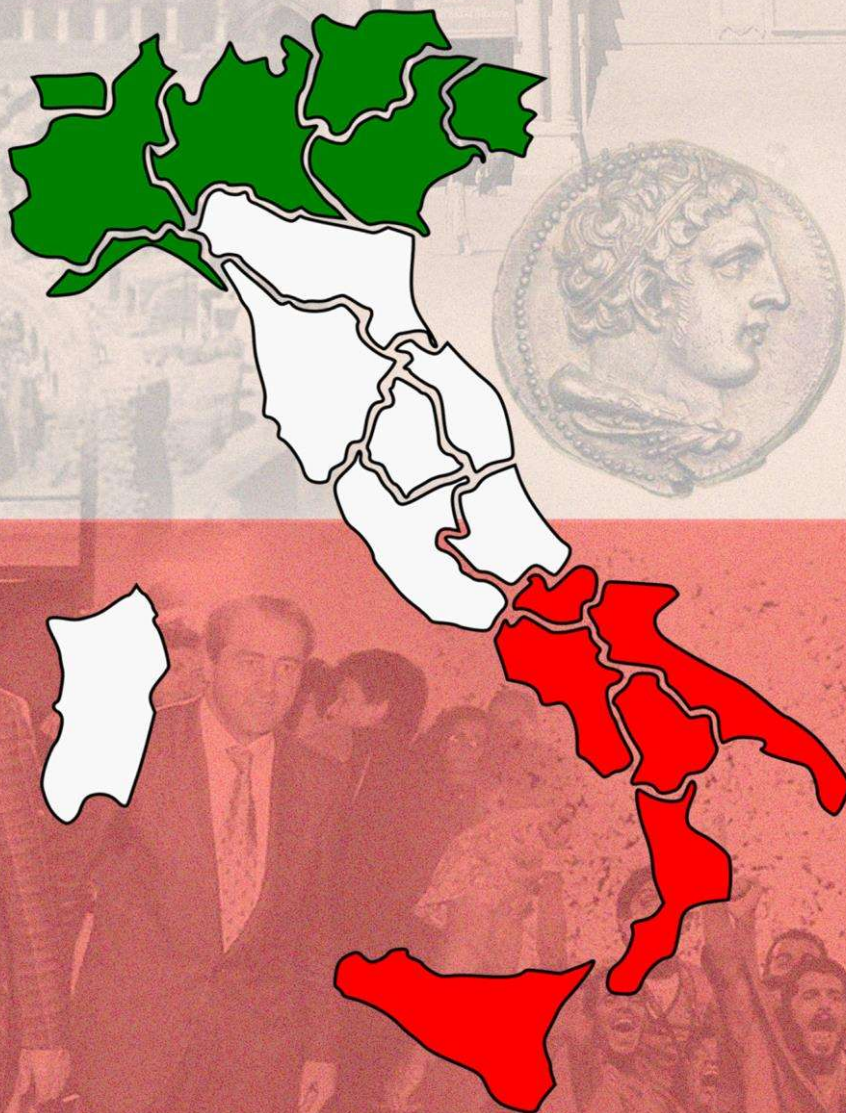


ЕПОХА РІСОРДЖІМЕНТО  
В ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ  
колективна монографія

L'ETA DEL RISORGIMENTO  
NELLA STORIA E NELLA CULTURA  
ITALIANA

За загал. ред. проф. Сабадаш Ю. С.



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ЕПОХА РІСОРДЖІМЕНТО В ІСТОРІЇ ТА КУЛЬТУРІ ІТАЛІЇ  
колективна монографія**

**L'ETA DEL RISORGIMENTO NELLA STORIA E NELLA CULTURA  
ITALIANA**

**За загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш**

**МАРІУПОЛЬ**

**МДУ**

**2018**

УДК [94+7](450)«18»  
ББК 63.3(4Іта)52-7  
Е68

*Монографія рекомендована до друку Вченою радою МДУ  
(протокол № 9 від 28.03.2018 р.)*

*Видання здійснене в межах комплексної науково-дослідної теми «Італійська мова,  
література та культура: історичні традиції та сучасний стан»  
кафедри італійської філології.*

**Рецензенти:**

**Герчанівська П.Е.** – доктор культурології, професор завідувач кафедри культурології та культурно-мистецьких проєктів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Драч О. О.** – доктор історичних наук, професор, професор кафедри всесвітньої історії Київського університету ім. Бориса Грінченка.

**Жукова Н.А.** – доктор культурології, доцент, завідувач кафедри графіки Видавничо-поліграфічного інституту Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені І. Сікорського».

**Епоха Рісорджіменто в історії та культурі Італії= l'eta del risorgimento nella storia e nella cultura italiana:** колект. моногр. / за загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш. – Маріуполь: МДУ, 2018. – 271 с.

ISBN 978-966-97742-3-1

Колективна монографія присвячена одній з найславетніших сторінок в історії та культурі Італії – Рісорджіменто – епосі боротьби за незалежність та об'єднання Італії в єдину державу.

У монографії розглядаються передумови формування епохи Рісорджіменто, яка аналізується у контексті національно-духовного поступу України в ХІХ–початку ХХ ст., а також досліджуються життя і творчість видатних особистостей, представників різних професій (музиканти, письменники, художники, мовознавці, журналісти та ін.), які своєю творчою самовідданою працею, а інколи й безпосередньо на барикадах, брали участь у боротьбі за об'єднання Італії.

Видання буде корисним для фахівців у галузі історії та теорії культури, історії, естетики, мистецтвознавства, італістики, викладачам ВНЗ та студентам, а також для всіх, хто цікавиться історією і культурою Італії.

ISBN 978-966-97742-3-1

© МДУ, 2018

## **РІСОРДЖІМЕНТО: ГУМАНІЗМ НАЦІОНАЛЬНО-ВИЗВОЛЬНОГО ДЕМОКРАТИЧНОГО РУХУ**

(замість передмови)

Італійську культуру періоду 1790–1870 років зазвичай називають культурою Рісорджіменто (італ. – відродження), маючи на увазі національно-визвольний рух, що зародився у 1780-х роках і сприяв у 1870 році об'єднанню Італії. Цей рух дав назву цілій епосі італійської історії. Рісорджіменто, як демократичний рух, поживалося після Великої Французької революції 1789 року. Його перший етап (1789–1830) припав на час наполеонівського панування і Реставрації; другий – на час (1830–1848), коли здійснилися революції в кількох італійських державах; третій, заключний (1848–1870) характеризувався залученням до визвольного процесу широких народних мас і завершився створенням незалежної єдиної Італії.

Однією з найновіших робіт, яка ґрунтовно розкриває епоху Рісорджіменто, є монографія «Рісорджіменто. Історія Італії», що вийшла друком у 2007 році в Італії під експертним керівництвом Альберто Марії Банті та Пола Гінзбурга і входить до 22 тому серії «Історія Італії» [8], котру випускає видавництво «Енауді». У роботі зазначається, що Рісорджіменто в Італії, по суті, було явищем суто культурним та інтелектуальним, але власне воно дало поштовх до утвердження Конституції єдиної національної держави. Рісорджіменто об'єднало різні протиборчі сили. Банті та Гінзбург пояснюють це об'єднання крізь призму основоположних рісорджіментальних понять, що символізували дух тогочасного руху: честь, любов, чесноти, жертвність – вони, на думку дослідників, і стали об'єднавчою силою цього феномена. У вступному розділі дослідження автори зазначили: «Мета нашої роботи полягає в тому, щоб відтворити культуру Рісорджіменто, простежити спосіб мислення, відчуття, емоції, долі чоловіків і жінок, які брали участь у процесі Рісорджіменто [8, с. 5]». Автори дослідження стверджують, що італійське Рісорджіменто сприяло глибокій культурній революції, яка надихнула італійців до національного єднання.

До кінця XVIII ст. Італія залишалася роздрібненою й відсталою країною з феодальним устроєм. Впродовж трьох сторіч тут панували іноземці. З дев'ятьох італійських держав тільки Сардинське королівство (П'ємонт) залишалося незалежним. Більш розвинена економічно 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 саме в Папській області поліцейський режим був особливо жорстким, існувала найсуворіша цензура.

Головним завданням Рісорджіменто стала ліквідація застарілого феодального ладу, позаяк назріла потреба покінчити з державною роздрібненістю та іноземним утиском. Тому Рісорджіменто набуло характеру національної й соціальної революції та виявилось таким затяжним.

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 заслужив від сучасників і нащадків характеристики апостола італійської незалежності. Разом з тим, не буде перебільшенням назвати його предтечею нової Європи, будителем і поборником свободи всіх її народів [1, с. 47]». Дж. Мадзіні створив у 1831 році таємну організацію «Молода Італія», яка мала на меті вигнання австрійців і створення єдиної італійської республіки. Засуджуючи змовницьку тактику карбонаріїв, прихильники Мадзіні основну силу визвольної боротьби вбачали в народних масах.

Республіканські ідеали національно-визвольного руху привертали все більшу кількість прихильників. У 1848–1849 роках революційні виступи поширилися на всі терени Італії, але вони закінчилися трагічно – повсталі були розгромлені; Австрія відновила свою владу в Північній і Центральній Італії; тільки 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 роках визвольний рух стає загальнонаціональним. Його очолив Джузеппе Гарібальді (1807–1882), який керував збройною боротьбою італійських патріотів, яка здійснила вирішальний внесок у створення єдиної і незалежної Італії.

Рісорджіменто як національно-визвольний рух гуманістичного спрямування поставило перед італійською культурою низку проблем. Культура відігравала винятково важливу роль у справі забезпечення гуманістичних, мистецьких, патріотичних та естетичних потреб італійської національної спільноти. У цьому полягала одна з характерних рис національно-історичного розвитку Італії. 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 [3, с. 6]». Видатні італійські просвітники XVIII ст. – Дж. Паріні, В. Альф'єрі, К. Гольдоні – своєю боротьбою за нові політичні, філософські та моральні ідеали сприяли формуванню національної самосвідомості і таким чином будували ідеологічний підмурівок Рісорджіменто.

На початку XIX ст. італійські діячі культури, поділяючи переважно просвітницькі 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. Оформилися дві полярні точки зору: прихильники однієї з них стверджували, що національні завдання допоможе вирішити культура, яка зберігає вірність традиціям класицизму, а їхні супротивники заявляли, що необхідна культура, яка утверджує сучасні ідеали, тісно пов'язані з національними особливостями, правдива і вільна за формою. У такій ситуації й

формується романтизм – панівний напрямок в італійській культурі першої половини XIX ст.

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

Подібно до 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 – йшлося про найближче майбутнє Італії та її народу.

На сторінках видання «Кончильяторе» – у статтях талановитого літературного критика Ермеса Вісконті, поета Джованні Берше, філософа Д.-Д. Романьозі і драматурга, редактора друкованого органу Сільвіо Пелліко – були вперше сформульовані найважливіші мистецтвознавчі та естетичні засади епохи Рісорджіменто.

У роки реакції, що настала після Віденського конгресу (1815), «Кончильяторе» сприяв духовному відродженню Італії. Ентузіасти «Кончильяторе» 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 прагнули змінити на краще.

Вісконті, Пелліко, Романьозі були переконані в тому, що духовне відродження Італії можливе тільки за умови її політичного відродження. Тому вони зробили висновок про необхідність безпосереднього зв'язку

культурницької, громадської і політичної діяльності. Такої ж точки зору дотримувався і Алессандро Мандзоні, який формально не входив до складу редакції часопису, але був одноступнем ентузіастів «Кончильяторе». Висунута ними думка про нерозривний зв'язок літературної і громадянської справи стала однією з провідних ідей століття.

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

Висловлюючи загальний погляд прихильників «Кончильяторе» на національне мистецтво, Пелліко в статті «Театр Марі Жозефа Шеньє» писав, що національним є лише той твір, який проймає любов'ю до батьківщини і слугує її благу. Вперше в Італії цю точку зору проголосив і відстоював у численних критичних статтях Д. Берше, який постійно наголошував, що література повинна звертатися до всієї нації, а не до обмежених гуртків «обраних», і брати з історії те, що може бути близьким, зрозумілим і повчальним для більшості сучасників-італійців. Берше, Вісконті та Мандзоні висловлювали думку про те, що мета письменника – у віддзеркаленні і осмисленні долі свого народу, в майстерності правильно виявити в дійсності та актуалізувати в літературі найважливіші проблеми народного життя.

У галузі мистецтва та естетики заслуговують на увагу ідеї та роботи провідника італійського національно-визвольного руху Джузеппе Мадзіні. Питання мистецтва і літератури були лише одним із багатьох аспектів його політичної діяльності, але він ставився до них надзвичайно серйозно і хотів бачити мистецтво та літературу заснованими на «вищому колективному принципі загальної правди», яку письменник повинен виражати через свої ідеали. Цю «загальну правду» Мадзіні розглядав у трьох аспектах: як правду історичну (факти, реальність), моральну (ідейний сенс) і абсолютну (абстрактна філософська ідея), яка веде до бога, при цьому правду моральну, а тим більше правду абсолютну він ставив вище за реальну правду фактів. Згідно з його



концепцією, центральними образами мистецьких творів повинні стати ідеальні герої, які могли б слугувати для сучасників прикладом мужності і відданості революційному ідеалу.

Франческо де Санктіс писав, що Мадзіні завжди відчував себе оратором і педагогом; на новому етапі національно-визвольного руху він підтримав і розвинув ідеї «Кончильяторе» та постулати А. Мандзоні про суспільно-політичну роль літератури та мистецтва. Але Мандзоні, по суті, виступив проти провідного положення теоретичної програми своїх попередників щодо необхідності правдивого віддзеркалення дійсності, протиставивши йому ідеалістичну теорію про правду як ідеал автора і про героя як символ авторської ідеї. Під глибоким впливом естетики «Кончильяторе» та Мандзоні, з одного боку, естетики та ідей Мадзіні – з іншого, і відбувався розвиток італійської культури та мистецтва аж до 70-х років XIX ст.

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

У роки революційних змін, викликаних в Італії Великою Французькою революцією 1789 року, еру італійського мистецтва Рісорджіменто відкрили постановки «трагедій свободи» Вітторіо Альф'єрі (1749–1803).

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

«Трагедії Альф'єрі, – стверджують автори «Історії Італії», – стали прапором щойно народжуваних італійських республік та впливали на свідомість національного характеру італійців [2, II, с. 496]». Вони пробуджували в них, за висловом Стендаля, «бажання стати нацією», відповідали відчуттю неспокою за долю батьківщини кожного нового покоління італійських патріотів, які черпали в творах поета сили для самовідданої боротьби.

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

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

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

Естетика італійського романтизму формувалася в умовах напруженої ідеологічної боротьби. Спочатку полеміка точилася між прихильниками класицизму і романтиками – прихильниками оновлення у мистецтві та 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 літературна діяльність теж була підпорядкована завданням національно-визвольної боротьби: ставши рухом літературним і політичним, італійський романтизм у своєму становленні значною мірою повторив основні її етапи.

Резюмуючи, можна стверджувати, що ранній романтизм 1816–1830-х років безперечно пов'язаний з карбонаризмом, особливо з огляду на те, що романтики виробляють нові естетичні погляди, виступаючи з маніфестами; видають друкований орган «Кончільяторе» («Примирювач»); створюють романтичні трагедії, історичні поеми і романи на матеріалі національної минувщини.

Суттєвих відмінностей набув, на нашу думку, другий період в італійському романтичному русі (1830–1840), коли в Рісорджіменто сформувалися 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 Рісорджіменто, тобто романтизм поступово втрачає свої позиції і на зміну йому приходять нові, реалістичні тенденції.

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

Фолько Портінарі у рецензії («Епоха відкритих сердець») на роботу А. М. Банті і П. Гунзбурга пише: «В Італії романтизм і Рісорджіменто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше Рісорджіменто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами Рісорджіменто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і почав різко відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так поєдналися у нашій пам'яті, що коли думаєш про одне з них, автоматично на

думку спадає й інше» [5], але різниця все ж таки є, зазначає автор, бо «коли ми говоримо про Рісорджіменто, превалюють політична та 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 Фосколо до Мандзоні, від Кардуччі до Ньєво), а Рісорджіменто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням (герої Рісорджіменто, культ героїзму)» [5].

На початку ХІХ ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обґрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770–1823). Він наголосив, що самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті, відповідати запитам усього суспільства, бути доступною усім його прошаркам, а виховані нею в народному середовищі патріотизм і національна гордість визначають історичну долю нації. Висловлювання Куоко містять низку положень, взятих на озброєння романтичною естетикою. Зокрема – це вимога емоційності мистецтва як вираження безпосереднього почуття й уяви. Випереджаючи майже на десять років дискусії про романтизм, у період його формування, Куоко виступає проти епігонів класицизму, які намагалися знайти натхнення у вивченні античних мистецьких зразків. Поряд з цим впроваджувалася 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.

«Совістю Італії» називали сучасники поета Уґо Фосколо (1778–1827), який свою першу поетичну збірку «Оди» (1795) присвятив Альф'єрі, і в тому ж році за вільнодумство його піддали допитам інквізитори та кинули до в'язниці. Вийшовши на свободу, він, як і більшість італійських патріотів, захоплено зустрів французьку республіканську армію, а 04 січня 1797 року у венеціанському театрі Сан-Анджело з величезним успіхом йшла його трагедія «Тієст», повторена потім 30 разів.

Фосколо жив інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. У квітні 1797 року він записався добровольцем до армії. Яскравим документом цієї епохи став його роман «Останні листи Якопо Ортіса» (1802). Роман пройнятий усіма смутками 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 рішучість 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 роки Уго Фосколо, як поет, філолог і засновник італійської романтичної критики, протиставив класичному принципу ідей наслідування в мистецтві будівничу силу творчої уяви, не обмеженої ніякими правилами, окрім законів самої природи. У його теорії нове мистецтво, створене на такому підґрунті, повинне бути міцно пов'язаним з нагальними проблемами і потребами людського існування. Фосколо заявив також, що новим предметом поезії повинна стати національна минувщина. 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, наслідуючи його, бачили у вітчизняній історії засіб формування національної самосвідомості.

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

музиканта був репертуар його концертів: майже постійно виконувані Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

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

Важливу роль у ствердженні романтизму в Італії відіграла полеміка, що розгорнулася в Мілані у зв'язку зі статтею письменниці Жермені де Сталь «Про характер і дух перекладів», опублікованої на сторінках часопису «Бібліотека італьяна» (1816). На думку де Сталь, італійці, щоб вивести свою культуру та літературу з кризи, повинні ближче познайомитися з творами сучасних німецьких 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, та романтиками, які шукали шляхи створення нового мистецтва. Ці «романтичні бої» сприяли помітному піднесенню національного мистецтва, активізували процес становлення національної самосвідомості, покликавши до боротьби нові сили.

Свіжий струмінь думок і підходів у полеміку додав Людовіко ді Бреме (1780–1820), прихильник де Сталь і відомий теоретик італійського романтизму, коли у своїй брошурі «Про несправедливість деяких літературних суджень італійців» (1816) він закликав своїх співвітчизників відмовитися від звеличування минулого і почати творення нової культури. Видатна італійська поезія, репрезентована іменами Данте, Петрарки, Аріосто, Тассо, зазначає критик, завжди була романтичною тому, що могла висловлювати враження і

відчуття, які виникають у людини завдяки її чуттєвим і споглядальним спроможностям.

Майже водночас у грудні 1816 року міланський поет Джованні Берше (1783–1851) надрукував свій переклад двох балад німецького поета Бюргера «Про дикого мисливця» та «Леонора», і у якості 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 початки: 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 поділ поетів на класиків і романтиків окреслився після того, як європейці долучилися до культурної спадщини античності, коли одні поети пішли шляхом наслідування мистецтва античних народів, інші ж безпосередньо зверталися до зображення реального життя, що дозволяло їм відобразити у творчості думки і почуття сучасників. Спираючись на ці обставини, Берше дає визначення, яке стало крилатим: «Класична поезія – поезія мертвих, поезія романтична – поезія живих». В той час, коли в мистецтві повсюдно визначився поворот до історичної тематики, Берше закликав літераторів звернутися до проблем сучасності і зробив 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» [4, III, с. 207]. Виступаючи проти схиляння перед авторитетами і правилами, Берше заявляє, що межі прекрасного настільки ж широкі, 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, має право 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 в 1818 році дві статті Л. ді Бreme про «Гяура» Байрона, який вийшов в італійському перекладі. В них, викладаючи основні принципи мистецтва романтизму, Ді Бreme стверджував, що після Французької революції 1789 року виникло нове суспільство, котре вимагає нового мистецтва, яке б відбивало його потреби й інтереси. Тому сучасний поет не повинен наслідувати поетику класицизму, котра не залишає місця для натхнення – безпосереднього вираження почуттів і помислів. На думку ді Бreme, саме така наївність властива творчості Байрона. Поезія Байрона, підкреслює ді Бreme, – «це сучасна поезія», «жива поетична система». Її особлива спроможність полягає в тому, що поетичне розуміння світу відбувається при взаємодії почуття, уяви і розуму. Це дозволяє поетові-романтику виявити «гармонію природи», всі її прояви в єдності.

Найбільш відомим відгуком на виступ ді Бreme була робота поета Джакомо Леопарді (1798–1837) «Роздуми італійця про романтичну поезію». Написана у 1818 році, а опублікована лише у 1906 році, стаття хоч і не стала частиною дискусії, але була дуже важливою для характеристики мистецької естетичної думки своєї епохи. Вихований на античній культурі, Леопарді виступає проти романтичної концепції «нової поезії», яку висунув ді Бreme. Він побачив у ній замах на власне 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. В сучасній поезії немає цього поетичного синтезу, в ній панує контроль розуму, що все аналізує, унеможлиблюючи цілісне сприйняття і безпосереднє вираження почуттів.



Отже, ді Бреме і Леопарді, висуваючи один і той же ідеал справжньої, високої поезії, походження її сутності – «наївність» відносили до різних джерел: Леопарді – до відданості античності, пов'язаній з поганським типом мислення, ді Бреме – до об'єднання у творчому акті поетичної уяви і філософського розуму. Ця обставина пояснює моменти схожості і відмінності їхніх позицій.

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

Найвидатніший серед співробітників «Кончільяторе» – теоретик мистецтва Ермес Вісконті (1784–1851) мав помітний вплив на теорію і практику італійських романтиків і сприяв популяризації принципів та ідей гуманізму і романтизму. У роботі «Початкові поняття про романтичну поезію» (1818) він, утверджуючи принципові настанови італійського романтизму, вимагав 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 Вісконті, – вже пройдений етап, а романтизм, що відкриває творцям можливість говорити про актуальні проблеми, – веління часу. Але це узагальнення, згідно з Вісконті, для романтиків, які переросли міфологію, можливе лише на матеріалі історії: власне,

«введення в історичні теми ідей та думок сучасності і призводить до створення романтичних творів». У цьому ж трактаті Вісконті сформульована політична, гуманістична і естетична програма всього романтичного руху в Італії: «Естетичні завдання всіх напрямків мистецтва варто підпорядковувати одній найважливішій меті – удосконаленню людства, благу суспільства та окремої особистості» [4, III, с. 107].

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

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

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтву, театру приділяв у статтях, опублікованих в «Кончільяторе», і редактор цього часопису, відомий драматичний поет Сільвіо Пелліко (1789–1854), який відстоював ідею національного театру. На думку Пелліко, драматург зобов'язаний звертатися до нагальних суспільних питань, що торкаються інтересів усієї нації; його творчість повинна бути зрозумілою простому люду і виховувати громадянські почуття. Найбільш успішно ці завдання вирішуються в трагедії з сюжетом із національної історії. Автор такої трагедії не може відходити від історичних фактів, хоча його герої повинні вивищуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

Теоретичні пошуки італійського романтизму набули свого узагальнення в роботах Алессандро Мандзоні (1785–1873), який у середині 1820-х років 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 – провідна тема європейської прози і драматургії епохи романтизму. На історичному матеріалі романтики намагалися розв'язати актуальні політичні, соціальні і моральні питання: історія стала для них своєрідним засобом спілкування з сучасниками.

Злет 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 і на початку XIX ст.: політична свобода є неодмінною умовою розквіту мистецтва. Її відсутність позбавляє митців можливості відкрито висловлювати свої думки, говорити правду і тим сприяти для блага суспільства. Отже, вже в перші роки XIX ст. італійська культурологічна та естетична думка змушена була звернутися до проблеми правдивості в мистецтві. Мандзоні взяв жваву участь у цих пошуках як теоретик і домігся видатних успіхів у своїй художній творчості.

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

Мандзоні мріяв про єдину і незалежну Італію і закликав співвітчизників до боротьби за неї. Він застерігав від надій на військову допомогу 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 значними є написана поетом у ранній період творчості полум'яна яacobінська ораторія «Торжество свободи» (1801), що прославляла революцію; сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806), де Мандзоні створив образ ідеального поета-громадянина, провісника правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути нічийм рабом», ніколи «не зраджувати святій істині». Замислюючись про мету поезії, поет доходить висновку, що вона повинна бути, перш за все, «правдивою» і слугувати виховним завданням.

У 1810–1820-х роках 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» [7, III, с. 530].

Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Такі цілі мистецтва були для Мандзоні неподільними, тому його власні політичні вірші 1814–1821 років з 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. Вони обидві присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна туга за долею Італії, понівеченої феодальним розбратом і чужоземним гнітом, та заклик до об'єднання батьківщини. Пройнятий протестом проти чужоземного ярма і поневолення вільного народу грубою військовою силою, роман Мандзоні «Заручені» є одним із кращих історичних романів не тільки італійської, але і світової літератури.

У передмові до створеної ним на сюжет з національної історії трагедії «Граф Карманьйола» (1819), що з'явилася у розпалі полеміки між романтиками і класиками, він викладає поетику романтичної драми і торкається низки естетичних проблем загального характеру. Він стверджує, що драматургія має свої об'єктивні закони, знання яких дозволяє втілити ідеал прекрасного. На переконання Мандзоні, сутність поетичної краси 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» [3, с. 13]. 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, згідно з Мандзоні, полягає в тому, щоб, спираючись на знання історичних фактів та використовуючи творчу уяву, «доповнити історію» – відновити і показати сучасникам духовний бік життя людей давно минулих епох. Процес вдосконалення людини, у якому важливу

роль має виконувати оновлене драматичне мистецтво, Мандзоні розглядає як процес гармонійного розвитку національного і почуттєвого початків, 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 засновників цікавили не тільки естетичні та літературні, але й історіографічні проблеми: характер історичного процесу, місце і роль у ньому особистості і мас, принципи відтворення минулого, співвідношення факту і вимислу, роль творчої уяви. Висунута ним вимога щодо глибокого вивчення зображуваної історичної епохи і проникнення в 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 років. У створенні його брало участь багато письменників і критиків – «полеміка про історичний роман», що почалася в 1820-ті роки, затяглася на декілька десятиліть. Проповідуючи ідеали політичного об'єднання, цей жанр сприяв становленню національної самосвідомості італійців.

Показово, що Мандзоні і романтики старшого покоління, намагаючись осмислити події національної історії, виявляли великий інтерес до ідей гуманізму, а також до моральних і філософських проблем: вони шукали шляхи формування і духовного вдосконалення особистості, спроможної на 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 утверджуваних моральних ідеалах поєднувалися з постулатами християнської смиренності.

Про глибину і розмах проникнення визвольних ідей в середовище митців свідчить той факт, що з карбонарським рухом був пов'язаний і засновник італійського романтизму в живописі Франческо Гайєз (1791–1882). З 1818 року Гайєз зближується в 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 в його творчості в історичних полотнах. Одна з кращих картин Гайєза – «Утікачі з Праги», на якій зображено епізод грецького повстання 1819 року.

Інша не менш відома картина художника – «Граф Карманьйола», про яку Стендаль пише: «В Італії тільки й говорять, що про картину цього молодого венеціанця, виставлену в Мілані, котра зображує графа Карманьйола, який, йдучи на смерть, прощається з дружиною та доньками» [6, VI, с. 484]. Слід додати, що значними досягненнями Гайєза 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 років і гарібальдійського руху були численні відомі італійські художники – Доменіко Індуно (1815–1878), Доменіко Мореллі (1826–1901), Джованні Фатторі (1825–1908), Сильвестро Лега (1826–1895), Телемако Синьоріні (1835–1901) та ін.

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

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

Головною метою Рісорджіменто 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 зчаста 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.

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

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

Головним завданням театру було виховання громадянської самосвідомості, гуманізму й патріотизму. Його голос був зрозумілішим і ближчим для більшості неписьменного італійського населення, ніж голос друкованої літератури. Незважаючи на переслідування 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. Вистави часто перетворювалися на маніфестації.

Бунтівним настроєм широкого глядача в епоху Рісорджіменто найбільше відповідав жанр трагедії, оскільки він якнайкраще підходив для виголошення політичних ідей і патріотичних почуттів: тому саме трагедія і визначила обличчя італійського театру ХІХ ст. та силу його суспільного впливу.

Потреби національно-визвольного руху стали підґрунтям для реформи у сфері театру, яка була розпочата у 40-х роках ХІХ ст. чудовим актором і політичним діячем Густаво Моденою (1803–1861). Він поставив завдання докорінно перебудувати італійський театр; зробити його зброєю у боротьбі за свободу і незалежність Італії; створити новий національний сценічний стиль, який відповідав би думкам і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців, генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 році в програмовій статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадю 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 процесі її сценічного відтворення. Модена, на противагу пошукам театральних ефектів, започаткував в італійському акторському мистецтві об'єктивне вивчення психології персонажа та обставин його існування, яке вважалось реальним. Це і був шлях до вірогідного перевтілення, яке запропонував Модена акторам.

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

Видатними представниками школи, створеної Моденою, були італійські трагіки, які набули всесвітнього визнання, – Аделаїда Рісторі, Ернесто Россі та Томмазо Сальвініні. Услід за Моденою вони вбачали в театрі суспільну трибуну для виховання у сучасників гуманізму, громадянських та патріотичних почуттів. У їхній творчості знайшло своє віддзеркалення власне Рісорджіменто як героїчна і в той же час сповнена глибокого трагізму епоха в історії Італії. Мистецтво Рісторі, Россі і Сальвініні, всім своїм корінням пов'язане з італійським національним ґрунтом, було близьким і глядачам багатьох країн світу. Через національне – до загальнолюдського – таким був девіз великих італійських трагіків, який став типовим для видатних художників світової культури.

В епоху Рісорджіменто 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, підхоплені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули всесвітнього визнання. «Бідній і поневоленій Італії заборонено говорити, і вона може лише музикою передати відчуття свого серця», – писав у 1828 році Г. Гейне, перебуваючи під безпосереднім враженням від музики Россіні.

Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: то ж не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись у пору, коли роз'єднана, 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 найбільш суттєво ця провідна роль опери визначилася в 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 Рісорджіменто 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 році сколихнули всю країну. Творчу діяльність Россіні вирізняє неухильне прагнення зберегти і перетворити італійські національні оперні жанри – оперу буфа і оперу-серія.

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

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

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

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

Своє кульмінаційне втілення італійське музичне мистецтво Рісорджіменто знаходить у монументальній, титанічній творчості Джузеппе Верді (1813–1901). З 1842 року по всій Італії зазвучали його патріотичні опери, викликаючи бурхливі відгуки, перетворюючи спектаклі на політичні маніфестації. Мистецтво

Верді звернене до народу, до мас, і це відповідало тому могутньому розмаху Рісорджіменто, до якого були залучені широкі народні маси.

У 1836 році ще Мадзіні у своїй статті «Філософія музики», яка стала маніфестом оперної естетики Рісорджіменто, схвильовано говорив про той величезний вплив, який музика повинна справляти на народ, закликаючи 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 кульмінаційну фазу італійського Рісорджіменто започаткував своїми неперевершеними творами істинно народний музичний театр, який посилив і мобілізував національний революційний дух італійців.

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

Видатний Мадзіні високо цінував патріотичну і гуманістичну музику Верді і в одному з листів до композитора в 1848 році писав: «Те, що я і Гарібальді робимо в політиці, що наш спільний друг А. Мандзоні робить в поезії, то 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 роках після поразки революції звучить трагічно сувора музика Верді, немов закликаючи до мужності і незламності борців Рісорджіменто. По

всій Італії пройшла насичена бунтівним духом боротьби опера «Трубадур» (1853), а героїчна кабалетта Манріко з цієї опери стала однією з найпопулярніших італійських революційних пісень.

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

Отже, в оперній творчості Д. Верді, яка поєднала політичну гостроту та сміливість задумів з художньою досконалістю їхнього втілення, мистецтво Рісорджіменто знайшло своє логічне монументальне завершення.

Епоха Рісорджіменто спричинила духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Новою в цю епоху поставала і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію та, на жаль, зазначає Фолько Портінарі, «все це тривало лише до 1870 року – доленосного року закриття барвистого спектаклю епохи Рісорджіменто. З цієї миті весь рісорджіментальний запал з арени боротьби перейшов на рівень гаманців, війна ідей перетворилася на боротьбу класів, батьківщина емігрувала в інші країни, на інші континенти... Але треба визнати, що епоха Рісорджіменто, саме її існування назавжди радикально змінило нашу культуру» [5].

У ці роки політика стала невід'ємною частиною національного життя і проникла в усі галузі культури; політика стала «полум'яною пристрастю» італійців. Сформувався новий тип особистості, наділеної сильними політичними емоціями; виникло принципово нове поняття про патріотизм як почуття глибоко особисте, яке визначає характер і сучасного італійця. Італійське мистецтво цієї доби з честю виконало високу національно-патріотичну місію, відігравши важливу роль у тому складному історичному процесі, коли, за словами А. Грамші, народжувався «народ-нація».

Глибокий гуманізм епохи Рісорджіменто полягає й у тому, що вона виховала мужніх борців, здатних на героїзм і пожертви, а шедеври, створені

італійським мистецтвом в епоху Рісорджіменто, увійшли до скарбниці світової культури і продовжують збагачувати почуття й думки людей усіх країн.

### Список використаної 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. История Италии в 3-х т. / ред. С. Д. Сказкин, Л. А. Котельникова, В. И. Рутенбург. – Москва: Наука, 1970. – Т. 2. – 608 с. : ил.
3. История итальянской литературы XIX–XX веков : учеб. пособ. / И. П. Володина и др. – Москва : Высш. шк., 1990. – 286 с.
4. История эстетической мысли: в 6-ти т. / М. Ф. Овсянников и др.; ред. Т. Б. Любимова. – Москва: Искусство, 1986. – Т. 3 : Европа и Америка. Конец XVIII – первая половина XIX века. – 496 с.
5. Портинари Ф. Эпоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Ф. Портинари. // Русский журнал. – Режим доступа: <http://russ.ru/Kniga-nedeli/Epoha-otkrytyh-serdec>
6. Стендаль Ф. История живописи в Италии // Стендаль Ф. Собрание сочинений: в 15-ти т.: пер. с фр. / Ф. Стендаль; под общ. ред. Б. Г. Реизова. – Москва: Правда, 1959. – Т. 6:– С. 5–427.
7. Томашевский Н. Итальянский театр эпохи национальных революций / Н. Томашевский // История западноевропейского театра : учебн. пособ. / под ред. С. С. Мокульского. – Москва: Искусство, 1963. – Т. 3. – С. 505–555.
8. Storia d'Italia. Annali / traduttore: E. Benghi, D. Scaffei, M. Vallone. – Torino: Einaudi. – 2007. – Vol. 22: Il Risorgimento. – 883 p.