

МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ XVIII-XIX СТ.)

У своїй попередній статті [3] було розглянуто гуманістичні виміри епохи Рисорджименто, детально зупинившись на політиці, яка в той період стала «полум'яною пристрасстю» італійців. У цій же роботі йдеться про мистецтво, яке в епоху Рисорджименто генерувало ідеї національного єднання та любові до батьківщини, що знайшло своє втілення в італійській культурі і сприяло пробудженню національної свідомості.

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

Ф. Портінарі в своєму відгуку («Епоха відкритих сердець») на роботу А. Банті і П. Гунзбурга пише: «В Італії романтизм і рисорджименто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше рисорджименто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами рисорджименто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і став різуче відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так зв'язалися в нашій пам'яті, що коли думаєш про одне з них, автоматично на думку спадає і друге» [2], але різниця все ж таки є, відзначає автор, бо «коли ми говоримо про Рисорджименто, превалюють політична і ідеологічна складові, властиві цьому особливому історичному періоду, тоді як, згадуючи про романтизм, ми більшою мірою маємо на увазі емоційно-плотську сторону цього явища. Проте якщо подивитись глибше, наш романтизм важко уявити поза політико-ідеологічними коннотаціями, а Рисорджименто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням» [6].

На початку XIX ст. безпосередній вплив політичних подій на національну культуру обґрунтував мислитель і літератор Вінченцо Куоко (1770-1823 рр.). Він заявив, що самобутня національна культура повинна базуватися на національному ґрунті. Висловлювання Куоко містять низку положень, взятих на озброєння романтичною естетикою. Зокрема – це вимога емоційності мистецтва як вираження безпосереднього почуття й уяви. Поряд з цим проводилася думка про те, що справжнє сучасне мистецтво народжується з життя, що воно, в свою чергу, повинне активно брати участь у вирішенні життєво важливих суспільних завдань.

«Совістю Італії» називали сучасники поета Уго Фосколо (1778-1827 рр.), який свою першу поетичну збірку «Оди» (1795 р.) присвячує Альф'єрі, і в тому ж році за вільнодумство його піддають допитам інквізитори та кидають до в'язниці. Вийшовши на свободу він, як і більшість італійських патріотів, захоплено зустрічає французьку республіканську армію, а 4 січня 1797 року у венеціанському театрі Сан-Анджело з величезним успіхом йде його трагедія «Тієст», повторена потім 30 разів.

Фосколо живе інтересами батьківщини – і як поет, і як громадянин. Наприкінці квітні 1797 р. він записується добровольцем в армію. Яскравим документом цієї епохи став його роман «Останні листи Якопо Ортіса» (1802 р.). Роман пройнятий печалю і радістю великої визвольної боротьби; він передає біль та відчай героя-патріота, що побачив у наполеонівському режимі крах надій на звільнення Італії, а також його готовність віддати життя за свою поневолену батьківщину. Книгою зачитувалася вся молодь Італії. Її любив поет Д. Леопарді, а Мадзіні знав роман мало не напам'ять. Епіграфом до журналу «Молода Італія» він вибрав саме слова з роману У. Фосколо. У. Фосколо, протиставляв класичному принципу ідей наслідування в мистецтві будівничу силу творчої уяви, не обмеженої правилами, окрім законів самої природи. У його теорії нове мистецтво повинне бути міцно пов'язаним з насущними проблемами і потребами людського існування. У. Фосколо заявив також, що новим предметом поезії повинне стати національне минуле. Він закликав італійських письменників звернутися до національної історії за прикладами, які б виховували у співвітчизників любов до батьківщини. Італійські романтики сприйняли концепцію громадянськості літератури У. Фосколо і слід за ним інші бачили у вітчизняній історії засіб формування національної самосвідомості. Серед юних італійців, які з захопленням читали твори У. Фосколо, був і Н. Паганіні (1782-1840 рр.). У його бунтівному мистецтві втілювався дух боротьби італійського народу, сміливий протест проти придушення і приниження людської особистості. Н. Паганіні був дружний з У. Фосколо та іншими активними діячами національно-визвольного руху, які перебували під постійним наглядом австрійської таємної поліції. Нагляд встановили і за Н. Паганіні: у 1812 р., після концертів у Ферраре, поліція брутально видворила музиканта з міста. У 1818 р. губернатор Турину заборонив концерти Паганіні в цьому культурному центрі. А для агентів Ватикану незаперечним доказом безбожництва і карбонарства талановитого музиканта був репертуар його концертів: майже постійно виконувані Паганіні варіації «Карманьйола», «Відьма», варіації на теми з патріотичних опер Россіні «Танкред» та «Мойсей».

У лавах революціонерів-карбонаріїв було 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 рр.

Важливу роль в утвердженні 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 італіяна» (1816 р.). На думку де Сталь, італійці, щоб вивести свою культуру та літературу з кризи, повинні ближче познайомитися з творами сучасних німецьких і англійських письменників і перекласти їх, адже такі переклади збагатять сучасну італійську літературну мову і слугуватимуть новим джерелом натхнення. Де Сталь писала, що її рекомендації варто розуміти не як намір замінити одну форму наслідування іншою, а як заклик розширити пізнання, подолавши національну замкнутість. Стаття де Сталь поклала початок гострій і тривалій дискусії, ці «романтичні бої» призвели до помітного підйому національного мистецтва, активізували процес становлення національної самосвідомості, покликавши до боротьби нові сили.

Свіжий струмись думок і підходів вніс Людовіко ді Бреме (1780-1820 рр.), відомий теоретик італійського романтизму, у своїй брошурі «Про кривду деяких літературних суджень італійців» (1816 р.) закликав своїх співвітчизників відмовитися від звеличування минулого і приступити до творення нової культури. Видатна італійська поезія, представлена іменами Данте, Петрарки, Аріосто, Тассо, заявляє критик, завжди була романтичною тому, що могла виражати враження і відчуття, які виникають у людини завдяки її почуттєвим і споглядальним спроможностям. Л. ді Бреме був ініціатором видання газети «Кончільяторе». Її діяльність – одна з найблисучіших сторінок в історії італійської культури і журналістики. Міланські романтики, вважаючи літературну діяльність невіддільною від моральної, прагнули до того, щоб їхня газета активно сприяла вихованню гуманістичної та громадянської самосвідомості італійців, моральній єдності країни, що уявлялось запорукою її національної єдності. Початкова назва «Примиритель» вказувала на прагнення примирити й об'єднати різноманітні групи міланських романтиків. Але незабаром вона почала сприйматися як заклик до єднання всіх патріотичних сил, у тому числі класиків і романтиків, з метою створення єдиного національного фронту для боротьби з австрійцями і реставрованими абсолютистськими режимами. Видавці і співробітники «Кончільяторе» висвітлювали в газеті широке коло питань – в ній друкувалися статті на гуманістичні, культурологічні, соціально-економічні, педагогічні, етичні, естетичні, історіографічні та інші теми.

Найвидатніший серед співробітників «Кончільяторе» – теоретик мистецтва Е. Вісконті (1784-1851 рр.) мав помітний вплив на теорію і практику італійських романтиків. У роботі «Початкові поняття про романтичну поезію» (1818 р.) він вимагає від художника громадянської позиції, згідно з якою джерелом поетичного натхнення повинна бути сама дійсність, тобто життя народу є криницею сюжетів та тем і значною мірою визначає художню форму твору. У цьому ж трактаті Вісконті сформульована політична, гуманістична і естетична програма всього романтичного руху в Італії: «Естетичні завдання всіх напрямків мистецтва варто підкоряти одній найважливішій меті – удосконаленню людства, благу суспільства й окремої особистості» [1, III, с. 107].

«Діалог про драматичну єдність часу і місця» (1819 р.), також опублікований у «Кончільяторе», – головна робота Вісконті з проблем естетики й один з найбільш відомих і важливих маніфестів італійського романтизму. Теорія драми знаходилася в центрі уваги італійських романтиків, котрі були переконані, що драматичний жанр краще, ніж будь-який інший, може передати характер нової післяреволюційної епохи. Зберігаючи вірність традиціям національної культури, італійські романтики виходили з просвітительського погляду на театр як на найбільш доступний і ефективний засіб громадянського виховання. Вісконті, розглядаючи у своєму трактаті проблему театральної ілюзії, утверджує новий принцип правдоподібності, заснований на мотивуванні характеру персонажа, що, в свою чергу, визначається суспільними умовами. Він заявляє про надуманість і шкідливість для драми класицистичних вимог єдності місця і часу дії, які перешкоджають реалізації задуму драматурга. Обмеження в часі і місці заважають показові внутрішнього світу персонажів у розвитку, порушують природність у зображенні характерів і доль. Вісконті відходить, таким чином, від класичного принципу типізації, заснованого на незалежності характеру від навколишнього середовища. Новий принцип типізації припускає зображення характеру і долі героя у взаємозв'язку з середовищем, у природній їх еволюції.

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтву, театру приділяв у статтях, опублікованих в «Кончільяторе», редактор цього часопису, відомий драматичний поет С. Пелліко (1789-1854 рр.), який відстоював ідею національного театру. На думку Пелліко, драматург зобов'язаний звертатися до серйозних суспільних питань, що зачіпають інтереси всієї нації; його творчість повинна бути зрозуміла простому народу і виховувати громадянські почуття. Найбільш успішно ці завдання вирішуються в трагедії з сюжетом з національної історії. Автор такої трагедії не вправі відходити від історичних фактів, хоча його герої повинні вивисуватись над звичайними людьми, бути романтично піднесеними, щоб сильніше впливати на глядача.

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

Різке зростання в Італії на рубежі XVIII-XIX ст. інтересу до історії пояснюється передусім ідейними шуканнями, викликаними бурхливими подіями епохи. Історична подія – основна тема європейської прози і драматургії епохи романтизму. На історичному матеріалі романтики намагалися розв'язати актуальні політичні, соціальні і моральні питання: історія стала для них своєрідним засобом спілкування з сучасниками. Розквіт культури мислився італійськими митцями як необхідна умова майбутньої політичної боротьби. Але в той же час в Італії була популярною й інша думка, яку висловлювали найвизначніші мислителі впродовж XVIII – початку XIX ст.: політична свобода є неодмінною умовою розквіту мистецтва. Її відсутність позбавляє творців можливості відкрито висловлювати свої думки, говорити правду і тим сприяти благу суспільства. Таким чином, вже в перші

роки XIX ст. італійська культурологічна та естетична думка змушена була звернутися до проблеми правдивості в мистецтві. Мандзоні взяв участь у цих пошуках як теоретик і домігся видатних успіхів у своїй художній творчості. Творчість Мандзоні залишила глибокий слід і в італійській поезії, і в італійській драматургії, до того ж, проклала шляхи сучасному реалістичному роману, здійснивши великий вплив на розвиток італійської прози. «Мандзоні – наша загальна пристрась, 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 привертала сучасників до його творчості. Мандзоні мріяв про єдину і незалежну Італію і закликав співвітчизників до боротьби за неї. Він застерігав від надій на військову допомогу із зовні і невпинно доводив, що у боротьбі за звільнення батьківщини італійці повинні розраховувати лише на свої власні сили. З поетичних творів найбільш значимі є написані поетом в ранній період творчості ораторія «Торжество свободи» (1801 р.), яка прославляла революцію; сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806 р.), де Мандзоні створює образ ідеального поета-громадянина, глашатая правди. У цьому вірші звучить заклик завжди «зберігати серце чистим», ніколи «не бути нічим рабом», ніколи «не зраджувати святій істині». Замислюючись про мету поезії, поет доходить висновку, що вона повинна бути, перш за все, «правдивою» і служити виховним завданням. У 1810-1820-х роках Мандзоні створює поетичний цикл «Священні гімни», в яких сучасники побачили «не поетизацію основних епізодів християнського календаря і не заклик до смирення, а ... заклик до стійкості, терпіння і ... підбадьорення духу майбутніх борців за національну незалежність» [5, III; 530]. Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Такі цілі мистецтва були для Мандзоні неподільні, тому його власні політичні вірші 1814-1821 рр. з громадянсько-філософським осмисленням моральних завдань мистецтва – це сповнений внутрішньої єдності цикл громадянської лірики. До того ж він був не лише одним із найвидатніших італійських поетів XIX ст., але і талановитим драматургом та письменником, автором всесвітньо відомого роману «Заручені». Його історичні трагедії «Граф Карманьйола» (1820 р.) та «Адельгіз» (1822 р.), разом з «Франческо та Рюміні» Пелліко, поклали початок італійській романтичній драматургії. Вони присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна жалоба 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 з кращих історичних романів не тільки італійської, але і світової літератури.

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

Інша не менш відома картина художника – «Граф Карманьйола», про яку Стендаль писав: «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 [4, VI; 484]». Слід додати, що значними досягненнями Гайєца вважаються і його невеликі картини, повні безпосереднього, живого почуття, наприклад «Прощання Ромео і Джульєтти», а також його пізні реалістичні портрети (А. Мандзоні, М. Д'Адзельо, Д. Россіні та ін.).

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

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

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

Головною метою Рисорджименто були єдність і незалежність Італії. Прагнучи сформувати національну самосвідомість, романтики створюють свою естетику, що відповідає запитам сучасності. Яскраво виражена громадянськість мистецтва італійського романтизму обумовила його специфіку: прагнення утвердити високий моральний ідеал, що поєднає громадянські і моральні чесноти. Найдієвішим видом мистецтва Рисорджименто

був театр, тому що в ньому 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 і патріотизму. Його голос був зрозуміліший і ближчий в більшості своїй безграмотному італійському населенню, ніж голос друкованої літератури. Незважаючи на гоніння з боку цензури, зі сцени лунали відверті заклики до свободи і єдності Італії, до боротьби з іноземним гнобленням, до подвигу в ім'я незалежності батьківщини. Вистави часто перетворювалися на маніфестації. Бунтівним настроєм широкого глядача в епоху Рисорджименто найбільше відповідав жанр трагедії, оскільки він особливо підходив для виразу політичних ідей і патріотичних почуттів: тому саме трагедія і визначила обличчя італійського театру XIX ст. та характер його суспільного впливу. Потреби національно-визвольного руху стали підручням для реформи у сфері театру, яка була розпочата у 40-х роках XIX ст. чудовим актором і політичним діячем Моденою (1803-1861 рр.). Він поставив завдання докорінно перетворити італійський театр; зробити його зброєю в боротьбі за свободу і незалежність Італії; створити новий національний сценічний стиль, який відповідав би способів думок і почуттям його сучасників. «Покликання театру, – вважав він, – сприяти утворенню з венеціанців, генуезців, римлян, неаполітанців єдиного народу – італійців». Вже в 1836 р. у програмній статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадою сучасного театру є те, що він не служить меті формування народу.

Першим в італійському театрі Модена відкинув співучу декламацію і вивів на сцену людину без будь-якої театральної умовності. Гра самого Модени була правдивою, щирою, природною і в той же час яскравою, повною пластичної і живописної краси. Досягти сценічної правди, з погляду Модени, актор може шляхом перевтілення в образ, створений драматургом, і за умови безпосереднього переживання ролі в момент її сценічного відтворення. Модена, на противагу пошукам театральних ефектів, поклав початок в італійському акторському мистецтві об'єктивному вивченню психології персонажа та обставин його існування, яке вважалося реальним. Це і був шлях до достовірного перевтілення, яке запропонував Модена акторам. Безумовно, він зробив великий крок по дорозі до нового мистецтва – заклавши основи нового національного стилю виконання трагедії, сприяв становленню реалізму в італійському акторському мистецтві XIX ст.

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

В епоху Рисорджименто виняток роль належала італійському оперному театру. Оперне мистецтво, яке мало в Італії давні традиції і користувалося любов'ю всіх соціальних прошарків, стало виразником ідеалів нації, що боролася за свободу. Успіхи італійського оперного театру, підхоплені творчістю Россіні, Доніцетті, Белліні і пізніше Джузеппе Верді, набули 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 в пору, коли розділена, розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою. Впродовж двох століть опера об'єднувала роз'єднаних і знедолених співвітчизників, живлячи і підтримуючи в них відчуття національної гордості. Ретроспективний аналіз свідчить, що найбільшою мірою ця провідна роль опери визначилася в XIX ст., через яке опера проходить як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується і складається як мистецтво національного відродження.

З карбонарським етапом руху Рисорджименто пов'язана діяльність основоположника італійського романтичного оперного мистецтва Джоаккіно Россіні (1792-1868 рр.), в ранніх операх якого виразно відчувалися віяння грядущої героїчної епохи: його опери «Танкред» та «Італійка в Алжирі» у 1813 р. сколихнули всю країну. Творчу діяльність Россіні відрізняє неухильне прагнення зберегти і перетворити італійські національні оперні жанри – оперу буф і оперу серіа. Основною рисою комедійної драматургії Россіні ставало гостре відчуття бурхливої сучасності. Саме з цієї точки зору «Севільський цирюльник» (1816 р.) – не тільки неперевершений шедевр опери буфа, але і зразок нового «романтичного стилю», підсумок ранньої творчої діяльності Россіні, твір, що відобразив реальні соціальні відносини, характерні для Італії початку XIX ст. На хвилі наростаючого визвольного руху з'явилися драми «Мойсей в Єгипті» (1818 р.), «Діва озер» (1819 р.) і «Магомет II» (1820 р.) – героїко-патріотичні опери, що набули напередодні революції 1820-1821 років потужного суспільного резонансу і значно вплинули на розвиток європейської героїко-романтичної драматургії.

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

Гідний внесок у справу боротьби за звільнення Італії дали і молодші сучасники Россіні, представники заснованої ним романтичної оперної школи – композитори Саверіо Меркаданте (1795-1870 рр.), Вінченцо Белліні (1801-1835 рр.) та Гаetano Доніцетті (1797-1848 рр.). Своє кульмінаційне втілення італійське музичне мистецтво Рисорджименто знаходить у монументальній, титанічній творчості Джузеппе Верді (1813-1901 рр.). З 1842 р. по всій Італії зазвучали його патріотичні опери, викликаючи бурхливі відгуки, перетворюючи спектаклі на політичні маніфестації. Мистецтво Верді звернене до народу, 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, схвилювано говорив про ту величезну дію, яку музика повинна справляти на народ, готуючи його до повстання. Основну увагу Мадзіні приділяв опері, мріючи про розквіт в Італії справжньої музичної драми, наділеної могутньою дієвою силою, яка б виражала помисли і відчуття народу. І Верді в кульмінаційну фазу італійського Рисорджименто започаткував своїми неперевершеними творами істинно народний музикальний театр, який посилив і мобілізував національний революційний дух італійців.

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

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

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

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

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

Епоха Рисорджименто викликала духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Новою в цю епоху почала ставати і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію та на жаль, відзначає Фолько Портинарі, «все це тривало лише до 1870 р. – доленосного року закриття барвистого спектаклю епохи Рисорджименто. З цієї миті весь рисорджиментальний запал з арени боротьби перейшов на рівень гаманців, війна перетворилася на боротьбу класів, батьківщина емігрувала в інші країни, на інші континенти... Але треба визнати, що епоха Рисорджименто, саме її існування назавжди радикально змінило нашу культуру» [1].

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

Список використаної літератури

1. *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.
2. *История итальянской литературы XIX-XX веков*: учеб. пособие для студ. филол. ф-тов вузов / И. П. Володина и др. – М.: Высш. шк., 1990. – 286 с.
3. *Сабадаш Ю. С.* Політика і художня культура як основа пробудження національної свідомості / Ю. С. Сабадаш // Актуальні питання культурології: альм. наук. т-ва «Афіна» кафедри культурології РДГУ / за ред. В. Г. Виткалова. – Рівне: РДГУ, 2011. – Вип. 11. – С. 13–17.
4. *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. – 559 с., 8 л. ил.
5. *Томашевский Н.* Итальянский театр эпохи национальных революций / Н. Томашевский // История западноевропейского театра. – Т. 3. – М., 1963. – 680 с.
6. *Фолько Портинари.* Эпоха открытых сердец [Электронный ресурс] / Ф. Портинари. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Epoha-otkryhy-serdec>
7. *Storia d'Italia. Annali.* Vol.22: Il Risorgimento. – Einaudi. – 2007. – 883 p.

Резюме

Висвітлено специфіку інтерпретації гуманізму у умовах руху Рисорджименто, коли гуманістичні ідеї виступають як ідеологія національно-визвольного, демократичного руху (1780-1870 рр.). Доведено, що гуманістична спрямованість властива теоретичним розвідкам цього періоду в філософії, естетиці та мистецтвознавстві (В. Альфьєрі, Ч. Бальбо, В. Джоберті, Дж. Леопарді, Де Санктіс, У. Фосколо та ін.). Наголошено, що мистецтво має базуватися на національному ґрунті, відповідати запитам суспільства, бути доступним усім прошаркам, бо зрощені мистецтвом в народі патріотизм і національна гордість визначають історичну долю нації.

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

Summary

Sabadash J. The art as a method of forming of national consciousness (on the example of the Italian culture of the end of XVIII-XIX cent.)

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

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

Анотация

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

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

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

Надійшла до редакції 25.09.2014 р.

УДК 78.1

С.С. Салдан

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ АСПЕКТ У ФІЛОСОФСЬКІЙ СИСТЕМІ СВІТОГЛЯДУ Й. ГЕТЕ

Постановка наукової проблеми та її значення. «Творча постать Й. Гете посідає почесне місце серед небагатьох титанів, кожен з яких втілює у своїй творчості духовний досвід цілої епохи» [1; 7]. Ці слова дослідника творчості Й. Гете А. Анікста відображають велич поета та мислителя, який в 70-80 роки XVIII ст. був ідейним натхненником руху «Бурі та натиску», а в подальшому життєвому шляху знаходився у вирі подій німецької культури.

На винятковому значенні особистості Й. Гете наголошував К. Свастьян: «Ми говоримо про «епоху Гете» і вислів цей давно став технічним терміном для істориків культури, але що він означає? Я висловлюся міфологомою – золотий дощ. Місце події – Німеччина. Час дії – друга половина XVIII – початок XX ст. Дійові особи: Гердер, Гете, Шиллер, Лафатер, Віланд, Клопшток, Кант, Ліхтенберг, Якобі, Фіхте, Гаманн, Шелінг, Крейцер, Гельдерлін, Жан-Поль, Карус, Гегель, Баадер, Новаліс, Тік, Клейст, Гофман, Brentano, Моцарт, Бетховен, Шуберт і — в подвоєній кількості, брати: Шлегелі, Гумбольдти, Грімм (перелік неповний). На титульній сторінці ж «епоха Гете» [10; 20].

Творчість великого німецького письменника й мислителя Й. В. Гете посідає одне з значних місць у культурній рецепції І. Франка: «Бувши одним з творців німецького національного почуття, він (Й. В. Гете – С.С.) рівночасно був одним із творців того наскрізного новочасного універсалізму, що обіймає цілий світ ідей, чуття і краси, щоб тим сильніше любити, тим вище піднести своє рідне» [11; 367].

Виклад основного матеріалу й обґрунтування останніх матеріалів дослідження. Один із перших дослідників природничих робіт Й. Гете Р. Штайнер звернув увагу на ту сторону творчої спадщини мислителя, яка на той час цілком залишилася непоміченою. І суть її полягала не у точному (чи не точному) збігу результатів досліджень мислителя з тогочасною природничою наукою. Р. Штайнер акцентує увагу на питанні: яким чином Й. Гете досліджував предмет, саме його способи мислення та постановки проблеми, суть яких полягала в дослідженні будь-якого питання всеохоплюючими масштабними принципами та способами, апелюючи до природи: «Ми ніколи не бачимо в природі чого-небудь одиничного чи окремого – усе є в поєднанні з чимось іншим, що знаходиться попереду, поруч, позаду, внизу чи нагорі...» [2; 138].

За словами секретаря і друга поета Й. Еккермана, Гете у своїх дослідженнях природи прагнув охопити ціле, іноді поступаючись професійним натуралістам у знанні дрібних деталей; він жив спогляданням більш