

тичне збирання як одну з інваріантних музейних функцій. Цей процес відбудеться як перехід до приватної власності на зібрання творів мистецтва, чого не було у греків, адже увесь мистецький простір Давньої Греції був громадським, публічним. Водночас картинні галереї Афін і Трезен, картини у Толосі Епідавра і Лесхе Дельф свідчили про цілеспрямовану концентрацію образотворчого мистецтва в певних публічних місцях світського характеру, на відміну від сакрального простору храмів. В якості художніх протомузеїв ці установи дозволяє розглядати наявність того факту, що вищезгадані стої поєднували у собі і архітектурну форму, яка пізніше буде свідомо використовуватись для розміщення художніх колекцій, і функцію об'єктивації соціальної пам'яті в її синкретичному – історико-міфологічному – вигляді. Подібний висновок дозволяє зробити характер живопису у Розписній Стої Афін, толосах і лесхах багатьох міст давньої Греції, згадки про які донесли до нас антична літературна рефлексія.

З огляду на те, що художній музей не можна розглядати, ігноруючи історію мистецтв, є підстави вважати «картинні» стої і толоси Давньої Греції по суті художніми протомузеями, адже вони виконували функції збереження і транслювання засобами мистецтва соціального і гуманітарного досвіду античного суспільства.

Використані джерела

1. Сапанжа О. С. Современный художественный музей: на службе человечеству или человеку? / О. С. Сапанжа // В поисках музейного образа: материалы научных конференций: СПб.: 12–13.04. 2007. – СПб., 2007. – С. 6–17.
2. Монти, Раффаеле. Уффици. Шедевры и их окружение / Раффаеле Монти : пер. с ит. – Львовно, Sillabe, 2005. – 255 с.
3. Юрєнева Т. Ю. Музей в истории мировой культуры: генезис и эволюция / Тамара Юрєвна Юрєнева: дис. ... д-ра ист. наук : 24.00.01 : – М., 2004. – 492 с.
4. Калугина Т. П. Художественный музей как феномен культуры / Т. П. Калугина. – СПб. : Петрополис, 2001. – 224 с.

5. Витрувий. Десять книг об архитектуре / Витрувий: [пер. Ф. А. Петровского]. – М. : Изд-во Академии архитектуры, 1936. – 327 с.

6. Плиний Старший. Естествознание. Об искусстве / Плиний Старший: [пер. с лат.]. – М.: Ладомир, 1994. – 941 с.

7. Павсаний. Описание Эллады: в 2 т. / Павсаний: [пер. С. П. Кондратьева]. – М. : АСТ-Ладомир, 2002. – Т. 1. – 496 с., Т.2. – 512 с.

8. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.

9. Филострата старшего «Картины» // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры : [пер. С. П. Кондратьева]. – Рязань: Александрия, 2009. – С. 29–113. – (Античная историческая библиотека).

10. Кондратьев С. П. Филостраты в жизни и в искусстве // Филострат (старший и младший). Картины. Каллистрат. Статуи. Феофраст. Характеры. – Рязань: Александрия, 2009. – С. 11–27. – (Античная историческая библиотека).

УДК 7.035 (450) «178/188» (045)

Сабадаш Юлія Сергіївна ,

доктор культурології, професор,

професор кафедри культурології та інформаційної діяльності

Маріупольського державного університету

ГУМАНІСТИЧНІ ІДЕЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХVIII–ХІХ СТОЛІТЬ: МИСТЕЦЬКА ПРАКТИКА

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

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

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

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

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

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

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

Фолько Портінарі в своєму відгуку («Епоха відкритих сердець») на роботу А. М. Банті і П. Гунзбурга пише: «В Італії романтизм і рисорджименто сприймаються як поняття схожі, оскільки наше рисорджименто – це феномен, що зумовив появу нашого романтизму. Саме у поєднанні з процесами рисорджименто італійський романтизм набув своїх оригінальних рис і став різоче

відрізнятися від романтизму загальноєвропейського. Ці два поняття так зв'язалися в нашій пам'яті, що коли думаєш про одне з них, автоматично на думку спадає і друге» [2], але різниця все ж таки є, відзначає автор, бо «коли ми говоримо про Рисорджименто, превалюють політична і ідеологічна складові, властиві цьому особливому історичному періоду, тоді як, згадуючи про романтизм, ми більшою мірою маємо на увазі емоційно-плотську сторону цього явища. Проте якщо подивитись глибше, наш романтизм важко уявити поза строго окресленими політико-ідеологічними коннотаціями (від Фосколо до Мандзоні, від Кардуччі до Ньєво), а Рисорджименто – поза емоційно-сентиментальним навантаженням (герої рисорджименто, культ героїзму)» [2].

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

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

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

У. Фосколо протиставляв класичному принципу ідей наслідування в мистецтві будівничу силу творчої уяви, не обмеженої ніякими правилами, окрім законів самої природи. У його теорії нове мистецтво повинне бути міцно пов'язаним з нагальними 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 слідом за ним вбачали у вітчизняній історії засіб формування національної самосвідомості.

Серед юних італійців, які із захопленням читали твори У. Фосколо був і Н. Паганіні (1782–1840). 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 році, після концертів у Ферраре, поліція брутально видворила музиканта з міста. У 1818 році губернатор Турина 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 в карбонарській революції 1820–1821 років.

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). 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, покликали до боротьби нові сили.

Свіжий струмінь думок і підходів вніс Людовіко ді Бреме (1780–1820), відомий теоретик італійського романтизму. У своїй брошурі «Про кривду деяких літературних суджень італійців» (1816) він 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.

Міланський поет Джованні Берше (1783–1851) надрукував свій переклад двох балад німецького поета Бюргера «Про дикого мисливця» та «Леонора» і як передмову до цього перекладу вмістив теоретичну роботу «Напівсерйозний лист Златоуста своєму синові». Це програмний документ раннього італійського

романтизму, який втілює його основні гуманістичні, культурологічні та естетичні принципи. Берше розглядає мистецтво в соціальному, естетичному і етичному аспектах. Головною для нього є ідея народності літератури, саме цим приваблює його поезія Бюргера, пов'язана з національними традиціями. На думку Берше, в мистецтві поезії зливаються раціональне й емоційне начала: вона (поезія) – утвердила себе як «добровільний супутник думки і палке дитя пристрастей» і такою ж повернулася до життя в епоху середньовіччя.

При дослідженні джерел і мотивів виникнення романтизму впадає в очі, що поділ поетів на класиків і романтиків намітився після того, як європейці прилучилися до культурної спадщини античності, коли одні поети пішли шляхом наслідування мистецтва античних народів, інші ж безпосередньо зверталися до зображення реального життя, що дозволяло їм відобразити у творчості думки і почуття сучасників. Базуючись на цих обставинах, Берше дає визначення, яке стало знаменитим: «Класична поезія – поезія мертвих, поезія романтична – поезія живих». Того часу, коли в мистецтві повсюдно намітився поворот до історичної тематики, Берше закликає літераторів звернутися до проблем сучасності.

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

статті на гуманістичні, культурологічні, соціально-економічні, педагогічні, етичні, естетичні, історіографічні та інші теми.

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

«Діалог про драматичну єдність часу і місця» (1819), також опублікований у «Кончільяторе», – головна робота Вісконті з проблем естетики й один з найбільш відомих і важливих маніфестів італійського романтизму. Теорія драми знаходилася в центрі уваги італійських романтиків, котрі були переконані, що драматичний жанр краще, ніж будь-який інший, може передати характер нової післяреволюційної епохи. Зберігаючи вірність традиціям національної культури, італійські романтики виходили з просвітительського погляду на театр як на найбільш доступний і ефективний засіб громадянського виховання.

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, що перешкоджають реалізації задуму драматурга. Обмеження в часі і місці заважають показові внутрішнього світу персонажів у розвитку, порушують природність у зображенні характерів і долі. Вісконті відходить, таким чином, від класичного принципу типізації, заснованого на незалежності характеру від навколишнього середовища. Новий принцип типізації припускає зображення характеру і долі героя у взаємозв'язку з середовищем, в їх природній еволюції.

Багато уваги проблемам гуманізму, мистецтву, театру приділяв у статтях, опублікованих в «Кончільяторе», і редактор цього часопису, відомий драматичний поет Сільвіо Пелліко (1789–1854), який відстоював ідею національного театру. На думку Пелліко, драматург зобов'язаний звертатися до серйозних суспільних питань, що зачіпають інтереси всієї нації; його творчість повинна бути зрозумілою 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 Алессандро Мандзоні (1785–1873), який в середині 1820-х років став визнаним главою романтичної школи, а проблеми гуманізму, мистецтва, естетики романтизму він розробляв переважно на матеріалі національної історії.

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

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

Творчість Мандзоні залишила глибокий слід і в італійській поезії, і в італійській драматургії, до того ж, проклала шляхи сучасному реалістичному роману, здійснивши значний 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. З поетичних творів найбільш значимими є: написана поетом в ранній період творчості ораторія «Горжество свободи» (1801), яка прославляла революцію; сповнений роздумів про сенс життя і громадянських мотивів вірш «На смерть Карло Імбонаті» (1806), де Мандзоні створює образ ідеального поета-громадянина, 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 насамперед «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 і терпіння і як ... підбадьорення духу майбутніх борців за національну незалежність [4, III, с. 530]».

Мандзоні вбачав призначення мистецтва в його здатності до громадянського та морального вдосконалення суспільства. Такі цілі мистецтва були для Мандзоні неподільні, тому його власні політичні вірші 1814–1821 років з громадянсько-філософським осмисленням моральних завдань мистецтва – це сповнений внутрішньої єдності цикл громадянської лірики. До того ж він був не лише одним з найвидатніших італійських поетів XIX ст., але і талановитим драматургом та письменником, автором всесвітньо відомого роману «Заручені». Його історичні трагедії «Граф Карманьйола» (1820) та «Адельгіз» (1822), разом з «Франческо та Рюміні» Пелліко, поклали початок італійській романтичній драматургії. Вони обидві присвячені фактично одній темі – історичним причинам занепаду Італії. В них виразно відчутна жалоба за долею Італії, 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 Гайец (1791–1882). З 1818 року Гайец зближується в Мілані з Пелліко та Мандзоні і незабаром стає главою італійських художників-романтиків, які виступали проти офіційного академічного класицизму. Національно-визвольні та гуманістичні ідеї знайшли своє віддзеркалення в його творчості в історичних полотнах. Одна з кращих картин Гайєца – «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 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 численні відомі італійські художники – Доменіко Індуно (1815–1878), Доменіко Мореллі (1826–1901), Джованні Фатторі (1825–1908), Сильвестро Лега (1826–1895), Телемако Синьоріні (1835–1901) та ін.

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

Іншим важливим моментом естетичної теорії Де Санктіса стає положення про гармонійну єдність форми і змісту. Форма, заявляє Де Санктіс, – це внутрішня субстанція, діяльність духу, що перетворює почуттєву матерію на 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 поєднує громадянські і моральні чесноти.

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

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

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

Потреби національно-визвольного руху стали підґрунтям для реформи у сфері театру, яка була розпочата у 40-х роках XIX ст. чудовим актором і політичним діячем Густаво Моденою (1803–1861). Він поставив завдання докорінно перетворити італійський театр; зробити його зброєю у 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 у 1836 році в програмній статті «Театр-вихователь» Модена зазначав, що найбільшою вадою сучасного театру є те, що він не служить меті формування народу.

Першим в італійському театрі Модена відкинув співучу декламацію і вивів на сцену людину без будь-якої театральної умовності. Гра самого Модени була правдивою, широкою, природною і водночас 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 на шляху 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 своє віддзеркалення саме Рисорджименто як героїчна і водночас сповнена глибокого трагізму епоха в історії Італії. Мистецтво Рісторі, Россі і Сальвініні всім своїм корінням пов'язане з італійським національним ґрунтом, було близьким глядачам багатьох країн світу. Через національне – до загальнолюдського – такий був девіз великих італійських трагіків, який став типовим для видатних художників світової культури.

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

Музичний театр завжди посідав особливе місце в культурному житті Італії: тож не дивно, що оперне мистецтво, з'явившись тієї пори, коли розділена,

розірвана на шматки країна остаточно потрапила під чужоземне ярмо, стало для італійців другою національною мовою. Впродовж двох століть опера об'єднувала роз'єднаних і знедолених співвітчизників, живлячи і підтримуючи в них відчуття національної гордості. Ретроспективний аналіз свідчить, що найбільшою мірою провідна роль опери визначилася у XIX ст., через яке опера проходить як повноправна учасниця визвольного руху, коли нова романтична оперна школа зароджується і складається як мистецтво національного відродження.

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

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

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

Опера «Вільгельм Тіллер» (1829) стала немов би підсумком всієї творчої діяльності Россіні, завершивши еволюцію серйозної опери і увібравши в себе ті героїко-патріотичні устремління, які він виражав від початку своєї творчості. У «Вільгельмі Тіллі», слідом 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 зробили і молодші сучасники Россіні, представники заснованої ним романтичної оперної школи – композитори Саверіо Меркаданте (1795–1870), Вінченцо Белліні (1801–1835) та Гаetano Доницетті (1797–1848).

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

У 1836 році ще Мадзіні у своїй «Філософії музики», яка стала маніфестом оперної естетики Рисорджименто, схвильовано говорив про той величезний вплив, 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). Це біблейська легенда про страждання народу, який знаходиться в неволі – дуже ясна алегорія з долею Італії, яку Верді прочитав надзвичайно сучасно і пристрасно. І всі подальші його опери так або інакше стосувалися питань свободи, рівності, братерства і любові до батьківщини – «Ломбардійці в першому хрестовому поході» (1843), «Ернані» (1844), «Двое 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 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 словнена бунтівним духом боротьби опера «Трубадур» (1853), а героїчна кабалетта Манріко стала однією з найпопулярніших італійських революційних пісень.

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

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

Епоха Рисорджименто викликала духовний злет нації, породила нову свідомість. Література, музика, театр, живопис досягли в цей час небувалого розквіту. Новою в цю епоху почала ставати і роль жінки, яка нарівні з чоловіком творить історію та, на жаль, відзначає Фолько Портінарі, «все це тривало лише до 1870 року – 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 культури епохи Рисорджименто був вплив політики і художньої культури на пробудження національної свідомості. Того-часна художня культура шукала нові мистецькі форми, спроможні виховувати з байдужих до суспільних інтересів людей активних громадян і патріотів.

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

УДК 069.1:37.03

Ключко Юлія Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, доцент,

доцент кафедри історії України та музезнавства

Київського національного університету культури і мистецтв

ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗЕЮ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

Стаття присвячена осмисленню діяльності музею у педагогічному аспекті, аналізу освітньої діяльності музейного закладу у контексті розвитку загальнокультурної компетенції особистості.

Ключові слова: музей, освіта, музейна педагогіка.

069 79

A 43

к.сб.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНИ І МУЗЕЄЗНАВСТВА

117847

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ
МУЗЕЙНОЇ ТА ПАМ'ЯТКООХОРОННОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Читальний
зал № 1

Маріупольський
державний університет
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
м. Маріуполь

ДК

КИЇВ – Логос – 2014

18

УДК 069:351.853

ББК 79я43

A43

Рекомендовано до друку вченою радою
Київського національного університету
культури і мистецтва
(протокол № 16 від 23 червня 2014 р.)

8-00/м

Редакційна колегія:

Гончарова О. М., доктор культурології, доцент
(голова редколегії, головний редактор);

Андрес Г. О., кандидат історичних наук, доцент
(заст. голови редколегії);

Ключко Ю. М., кандидат педагогічних наук, професор

Актуальні питання музейної та пам'яткоохоронної діяльності :
А43 зб. наук. пр. (за мат. наук.-практ. конференції); КНУКіМ. – К. : Видавництво
«Логос», 2014. – 160 с.

ISBN 978-966-171-871-4

У запропонованому збірнику наукових праць кафедри історії України і музеєзнавства Київського національного університету культури і мистецтва висвітлено актуальні питання історії, культурології, археології, музейної та пам'яткоохоронної сфери, а також представлено погляди провідних науковців і практиків щодо вирішення актуальних проблем української культури.

Видання адресоване науковцям, аспірантам, студентам вищих навчальних закладів, які вивчають музеєзнавство, музейним працівникам, а також всім, хто цікавиться музейною справою.

УДК 069:351.853
ББК 79

ISBN 978-966-171-871-4

© Київський національний університет
культури і мистецтва, 2014
© Автори, 2014