

9. Ревякина Н. В. Идеи согласия и мира в итальянском гуманизме (Гуарино да Верона) / Н. В. Ревякина // Проблемы социальной истории и культуры Средних веков и раннего Нового Времени. – 2005. – № 5. – С. 314-319.
10. Ревякина Н. В. Из практики гуманистического воспитания (Гуарино да Верона и Леонелло д'Эсте) / Н. В. Ревякина // Возрождение : общественно-политическая мысль, философия, наука. – Иваново : ИвГУ. – 1988. – С. 40-46.
11. Ревякина Н. В. Итальянский гуманизм XV и эстетическое воспитание (Школа Гуарино да Верона) / Н. В. Ревякина // Возрождение : гуманизм, образование, искусство. – Иваново : ИвГУ, 1994. – С. 47-51.
12. Рутенбург В. И. Итальянские хроники XVI в. о Ферраре / В. И. Рутенбург // Проблемы культуры итальянского Возрождения. – Л. : ЛГУ, 1979. – С. 31-35.
13. Тарле Е. История Италии в средние века / Е. Тарле. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 208 с.
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья / Й. Хейзинга. – М. : Наука, 1988. – С. 70-117.
15. Gundersheimer W. L. The patronage of Ercole I d'Este / W. L. Gundersheimer // Journal of Medieval and Renaissance Studies. – 1976. – № 6. – P. 1-19.
16. Toffanello M. Ferrara : The Este Family (1393-1535) / M. Toffanello // Courts and Courtly Arts in Renaissance Italy. Art, Culture and Politics. – Woodbridge, Suffolk : Antique Collectors' Club, 2011. – P. 181-202.

**B. V. Hod, D. O. Loboda**

#### **THE D'ESTE BROTHERS: FERRARA «HUMANIST ON THE THRONE»**

*The article is devoted to the study of the history of the reign of Leonello and Borso d'Este in Ferrara as an illustration of the concept of an "ideal ruler" in the socio-political thought of the European Renaissance of the fourteenth and fifteenth centuries. It is known that the end of the XIV-XV<sup>th</sup> century is the period of origin and flourishing of the course of humanism in the territory of Italy and a number of countries in Western Europe. However, this socio-political phenomenon, being in its essence cultural, often had its influence on influential families and dynasties. One of them was the family of d'Este. It was found out that the formation of the virtues such as generosity, goodwill, honesty, openness, justice, etc. took place in the brothers Leonello and Borso d'Este. The system of education of the outstanding contemporary thinker Guarino de Verona took center stage. Thanks to advanced methods of education through the philosophy, history, military affairs and aesthetics of Ferrara received two rulers – "humanists on the throne". Attention is drawn to the fact that the apogee of the elder brother's rule was the development of a family policy of majesty, which will be used by all his successors.*

*In addition, the article reveals the motives and features of the board of Borso. The first task that faced Borso when he came to power was to solve the problem of legitimizing power. Legitimation of power, as the whole ruling dynasty, and its separate representatives, was one of the most important tasks of the cultural policy of d'Este. Finally, we are talking about a significant rise of the Ferrara state and the advent of its "golden age".*

**Keywords:** *duchy, humanism, legitimization, marquis, "philosopher on the throne", "politics of majesty", succession, utilitarian interests.*

*Надійшла до редакції 15 вересня 2017 року*

\* \* \*

УДК 050:(008+7)

**I. В. Цебрій**

#### **ФЛОРЕНТІЙСЬКА «КАМЕРАТА» В КОНТЕКСТІ НАДБАНЬ ЕПОХИ ВИСОКОГО РЕНЕСАНСУ**

*У статті на основі аналізу праць дослідників історії мистецтва та музично-драматичних творів представників флорентійської «Камерати», виявлено процес становлення професійного світського музично-драматичного театру в Італії, який став «перехідним містком» із епохи Відродження в Новий час. Музично-театральні твори учасників гуртка «Камерата» розглядаються як у зв'язку з творчістю стародавніх грецьких драматургів, так і як найвище піднесення мистецтва Ренесансу – узгодженої синкретичної структури, де поєдналися всі музичні жанри, що існували на той час, складні декорації, досягнення живопису епохи Відродження й театральньо-архітектурного просторового бачення, театральну майстерність, мистецтво мізансцен, сценічного руху, мовленнєву риторику з постановочною інженерією (підняття на небо, опущення в пекло, зникнення героя на сцені, секрети освітлення за допомогою скла) та мистецтво балету.*

**Ключові слова:** *«Камерата», Античність, флорентійський гурток, Високий Ренесанс, синкретичне мистецтво, опера, «профі-музикант», мистецтво «стародавніх».*

Спадщина флорентійської «Камерати» в мистецтві Ренесансу та Нового часу є однією із наріжних історико-мистецтвознавчих проблем. Творчими здобутками «камератівців» не лише закінчується епоха Відродження, а й починається тривале протистояння церковного та світського напрямів у підготовці професійних музикантів, бо в жодній з інших галузей освіти Церква не змогла втримати свою монополію так довго, як у підготовці «профі-музиканта».

Місце «Камерати» в становленні та розвитку музично-драматичного мистецтва Італії, її зв'язок із мистецтвом «стародавніх» проаналізовано у праці Б. Покровського [5]. Питома вага спадщини Клаудіо Монтеверді у оперному театрі XVIII століття була визначена в дослідженні Р. Роллана [6]. Життю й творчості К. Монтеверді в контексті епохи Відродження присвячена робота А. Маркіна [2]. Сталість взаємодії італійської і національної оперних традицій виявила в своїх працях Н. Ващенко [1]. Про зв'язок творчості І. Баха та Г. Генделя з творами Я. Пері й К. Монтеверді говорив В. Опенько [3-4].

Незважаючи на те, що є багато праць, які з різних боків розкривають проблему «Камерати» як перехідного містка з Високого Ренесансу до Нового часу, немає таких, де б унесок гуртка флорентійців розглядався в контексті здобутків пізнього Відродження. Тому автор статті прагне показати «Камерату» як найвищий злет у розвитку синкретичного мистецтва на зламі двох епох.

Створення флорентійської «Камерати», мета та результати її діяльності пов'язані з певними особливостями творчого пошуку в епоху Високого Ренесансу. Загально відомим є той факт, що Христофор Колумб відкрив Америку (сьогодні вже знаємо, що не він був першим), хоча шукав морський шлях до Вест-Індії. Подібне відбулося й зі становленням флорентійської «Камерати». Митці, які започаткували синкретичне театральне мистецтво наприкінці XVI століття, не ставили перед собою завдань винайти щось принципово нове, таке, чого до їхнього часу не існувало. Навпаки, вони намагалися відродити те, що вже було, на їхню думку, в далекому минулому.

У попередню епоху, добу Середньовіччя, коли музично-поетичною підготовкою професіоналів займалася головним чином церква, повернення до цінностей Античності, віри в красу людини, досконалість її розуму й тіла вважалося «диявольським промислом». Коли ж церква перестала бути єдиним інститутом підготовки музикантів-професіоналів, останні в спадщині Античності знайшли вражаючу близькість до власних ідеалів [2, с. 8].

Зважаючи на географічне положення, кліматичні умови, а також ще й тому, що Італія була спадкоємицею великого грецько-римської театральної спадщини, саме вона стала батьківщиною нового мистецтва. Після відродження інтересу до античної архітектури, скульптури та живопису тут загострився інтерес і до театру греко-римлян. Практично через десять століть освічені італійці знову звертали увагу на місця театральних вистав попередньої епохи – величні амфітеатри під відкритим небом, що були розраховані на декілька тисяч глядачів. Ці споруди були побудовані так досконало, що найменший звук кинутого в центрі каменю доносився до верхніх мармурових лав. Якщо ці театри збирали стільки глядачів, то якими ж цікавими мали бути вистави, що тут відбувалися?

Про найвищі здобутки театральних постановок Античності, що відрізнялися глибиною і силою задуму стародавніх авторів, свідчать їхні твори, яким судилося дійти до нашого часу. Трагедії Есхіла, Софокла та Еврипіда, міркування Аристотеля щодо театрального мистецтва не втратили свого значення й сьогодні. Для музикантів Високого Ренесансу вони були ще ближчими й актуальнішими [5, с. 14].

Варто віддати належне й епосі розвиненого Середньовіччя, де зародився інтерес до видовищних постановок. Безумовно, мова йшла про міські містерії, підготовкою яких займалися магістрати й де брали участь понад тисячу міських акторів. У контексті реалізації постановки містерій нас цікавить розвиток театральної «машинерії». Технічні чудеса тут дійсно були на високому рівні: по небу плили хмари з цілими гуртами «амурів» на них, із «пекла» вискакували чорти та чудиська, які видихали вогонь. Монументальні постановки на історико-біблейські сюжети дійсно були вражаючими.

Проте відродження інтересу до античної театральної старовини змушувало змінювати ціннісні орієнтири. Й особливо виділялася Флоренція. Достатньо згадати, що тут народився Данте Аліг'єрі, духовний попередник усієї епохи Відродження. Із цим містом пов'язана діяльність Франческо Петрарки й Джованні Бокаччо [2, с. 76].

Молодих музикантів і поетів, які об'єдналися в гурток під назвою «Камерата» (від італ. camera – кімната, салон) у багатому будинку Джованні Барді, особливо цікавило питання про роль і місце музики в античному театрі. У тому, що давньогрецький театр був музичним, у них не було сумнівів: про це йшла мова в творах тих часів, окрім того, у драматичній дії обов'язкову участь

брав хор. Проте, яка музика звучала в античному театрі та яким чином вона використовувалася в спектаклях, точно не знав ніхто.

Члени флорентійської «Камерати» були одностайними в такій думці – ця музика не була схожою на церковну. І зовсім не тому, що церковна музика була недосконалою в їхньому розумінні: їй вистачало й пісенності, багатоголосся, «піднесених» поетичних текстів, видовищності. Ця музика категорично не годилася для емоційного світського театрального дійства, спрямованого на індивідуальне переживання людини [5, с. 15].

Саме на цьому етапі міркувань, коли члени гуртка «Камерата» вважали, що вони відроджують античний театр, було мало місце кілька інноваційних кроків. Один із учасників, Вінченцо Галілей (батько майбутнього вченого Галілео Галілея), запропонував замінити багатоголосся одноголоссям, а виконання асарелла – інструментальним супроводом. На його думку, це мало допомогти втіленню головного грецького театрального принципу – «донесення до слухача кожного поетичного слова», а музика у якості «ніжності» буде його супроводжувати. Таким чином, вони водночас утілили й задум свого старшого сучасника, італійського поета Торквато Тассо про те, що «Музика – це ніжність і вона відповідає стану душі витонченої людини» [5, с. 16].

Отже, члени гуртка створили речитатив, який у їхньому розумінні мав два визначення: «такий вид співу, де можна просто розмовляти», або «спів на півшляху між звичайним голосом і чистою мелодією» [2, с. 57].

Коли в практику ввійшов речитатив, з'явилася можливість спробувати відтворити грецьку трагедію, що й було заповітною мрією членів флорентійської «Камерати». Після цього миттєво послідували спроби: відомий флорентійський поет Оттавіо Рінуччіні написав перший текст до запланованої вистави, а славетний для свого часу композитор Якопо Пері – музику. Таким чином народилася перша опера «Дафна», поставлена 98 разів упродовж 1597-1598 років у найвизначніших флорентійських будинках.

Зважаючи на те, що ідеалом для поетів і композиторів був театр «стародавніх», сюжет цього твору (і наступних опер) був пов'язаний з Античністю. В основу брався міф про німфу Дафну, яка, рятуючись від переслідувань бога Аполлона, перетворилася на лаврове дерево. Плавні, витончені вірші О. Рінуччіні, чутлива музика Я. Пері, чудове виконання (сам Я. Пері у виставі грав Аполлона) сприяли значному успіху й у наступні два століття [2, с. 175].

Наступною «справою» (ореза (італ.) – діло, справа) членів гуртка флорентійців став твір нового стилю (на лібрето того ж О. Рінуччіні) композитора Джуліо Каччіні. Опера «Евридика», яку поставили з великою пишністю на Новий 1600 рік у палаці Медичі, отримала ще більше визнання, ніж її попередниця. Прем'єру присвятили весіллю Марії Медичі. Така подія в поєднанні з монументальною світською виставою отримала нечуваний до того часу резонанс. Вистава починалася з трубних звуків фанфар, а далі з'являвся персонаж під іменем «Пролог» (Prolog) в образі трагічної музи і дуже коротко переповідав події майбутньої п'єси. Далі на сцену виходив хор у складі пастухів, німф і підземних духів і починалася дія, що супроводжувалася грою прихованого за сценою оркестру. Кожний із співаків-артистів виконував кілька ролей, а хор, на відміну від грецького театру, не лише виносив для глядачів своє судження про події, а й брав у них участь [3, с. 68].

Драматична площина вистави визначалася переходом від щасливого стану всіх гостей, які прийшли на весілля Орфея та Евридики, до загального горя від звістки про смерть нареченої. Коли ж великий музикант Орфей силою свого таланту змусив богів оживити дружину й вивів її з царства «мертвих», наступало загальне поетико-музичне піднесення. Церковна меса такого розвитку подій не знала.

Ці перші твори ще не були оперою в буквальному смислі цього слова, та й самі слухачі називали їх «драмою на музиці» флорентійського гуртка. Проте вже через кілька років після досягнень членів «Камерати» у цьому жанрі виступив геніальний музикант, який зробив із нього «епохальний шедевр» й ім'я якого належить не лише минулому, а й майбутньому.

Мова йде про Клаудіо Монтеверді (1567-1643 роки) – першого серед музикантів-драматургів синкретичного театру, який поєднав у своїй творчості дві епохи – Відродження й Новий час. Син лікаря, випускник Кремонського університету, знавець хорової церковної музики та капельмейстер «великих палаців Європи», у молоді роки він багато подорожував, був особисто знайомий із Рубенсом і його творчою майстерною. Почувши твори флорентійської «Камерати», майбутній композитор оцінив їхню перевагу. У 1607 році на лібрето того ж О. Рінуччіні вийшла опера К. Монтеверді «Аріадна», визначена публікою як «сказання на музиці». За оцінкою

сучасників, королівські театри були переповненими, слухачі стояли під дверима, коли йшла ця вистава [2, с. 189].

Через рік К. Монтеверді використав сюжет О. Рінучіні «Орфей», але значно драматизував його. Евридіка за новим лібрето гинула двічі: спочатку на весіллі, коли її вкусила отруйна змія, а далі, коли вона змусила Орфея озирнутися при виході з «царства мертвих» і глянути на неї. Та за законами жанру кінець мав бути позитивним. Тому в фіналі опери звучав трагічний плач Орфея й Апполон був зворушений стражданнями люблячого чоловіка. Він удруге оживив Евридіку.

В «Орфеї» К. Монтеверді вперше народилося не казкове, а напружене драматичне дійство. На відміну від флорентійців він яскраво застосував принцип контрасту різких переходів від щастя до трагедії, що широко використовувалися в античному театрі, а після К. Монтеверді стали найважливішою умовою синкретичного оперного мистецтва.

«Я усвідомив, – писав композитор, – що контрасти зворушують наші душі більше, ніж усе інше, а мета справжньої музики полягає в тому, щоб хвилювати й зворушувати людські душі» [2, с. 193].

Ще однією суттєвою відмінністю монтевердівських «сказань на музиці» від «драми на музиці» представників флорентійської «Камерати» було й те, що у флорентійців переважали монологи у формі речитативу, а в Монтеверді – драматична взаємодія монологів. У його «сказаннях» вперше з'явилися музичні вокальні дуети.

Драматизм опер К. Монтеверді полягав ще й у тому, що його персонажі переживали глибинні людські страждання. «Плач Аріадни» з однойменної опери підтверджує сказане: Аріадна, кинута коханим, якому вона врятувала життя, кидається в морські хвилі, а перед смертю вона дорікає на життя (у цьому й полягає смисл і зміст «плачу»). І сьогодні він не залишає нікого байдужим.

Принципово нову роль К. Монтеверді надавав оркестровому супроводу. Він став не лише засобом підтримки людського голосу, а й перетворився в повноцінного виразника подій і почуттів. Так виникло насичене багате полотно опери – додатковий живопис людських характерів і сценічних дій. В «Орфеї» К. Монтеверді використав практично всі інструменти, що існували на той час у професійній практиці. Таким чином композитор «удихнув» в оперу її музично-драматичну сутність, що стала внутрішньою основою інноваційного жанру, сприяла його швидкому розповсюдженню, блискучому розвитку й довгому життю [4, с. 115].

У таких пошуках народжувалася опера, що своєю музичною досконалістю значно перевершила грецьку трагедію. У ній отримали місце солоспіви й дуети, тріо та квартет, багатоголосний хор, багатий і насичений оркестровий супровід, трохи пізніше – балет. Це музично-театральне мистецтво ми вважаємо *синкретичним*, бо воно поєднало в собі всі відомі на той час види та жанри. Такого стародавнім грецьким драматургам і на думку не спадало.

Із переїздом К. Монтеверді до Венеції виникли умови для відкриття там першого публічного музичного театру, який на відміну від королівських був доступний широким верствам населення. Театр тут започаткували 1637 року, а на його сцені вже йшла напівісторична опера композитора «Коронація Поппеї», далека від попередніх міфологічних сюжетів [2, с. 111].

Після відкриття Венеціанського публічного музично-драматичного театру по всій Італії й за її межами, упродовж наступного десятиліття було відкрито багато подібних театрів, а підготовку оперних співаків і хористів здійснювали професори вокалу започаткованих століття тому музичних закладів нового світського напрямку – консерваторій. Оперну естафету К. Монтеверді в Італії підхопив Алессандро Скарлатті, у Франції – Жан Батист Люлли, в Англії – Генрі Перселл. Проте з цими іменами вже пов'язана наступна епоха – доба Нового часу, а ренесансний стиль поступово витіснявся класицизмом [1, с. 250].

Політичне становище Італії, яка подарувала світові мистецтво опери, значно погіршувалося, її міста-держави потрапляли під владу сусідніх імперій. А італійська опера продовжувала тріумфальну ходу по європейському континенту. За влучним висловом Ромена Роллана «...світ підкорив Італію, а італійська опера підкорила собі весь світ» [6, с. 18].

У цілому ж за першу половину XVII століття опера далеко відійшла від початкового задуму флорентійської «Камерати»: відродити театральні вистави «стародавніх». Її новизна, самостійність і співзвучність своїй епосі, неперервне зростання її популярності вже ні в кого не викликало сумніву.

Таким чином, діяльність флорентійської «Камерати» в контексті Високого Ренесансу була закономірним явищем на завершальному етапі цієї грандіозної епохи. Намагаючись відродити театральну драму «стародавніх», члени гуртка значно винайшли досконале синкретичне мистецтво. Продуктом митців стала опера, що поєднала в собі всі види мистецтва Відродження у

їхньому найвищому розвитку. Творчість Клаудіо Монтеверді ввібрала в собі найкращі досягнення «камератівців» і він, подібно до Данте (який об'єднав пізнє Середньовіччя з Ренесансом), удосконалив його визначальними результатами для майбутньої епохи. Усе вище зазначене зробило оперу надзвичайно дієвою і живучою, а Італію, її батьківщину, на століття вперед імперією-переможницею в мистецтві, яка диктувала Європі й Америці стандарти своїх смаків.

Ця тема багатогранна й не вичерпується дослідженнями, що розкривали її з різних боків. Недостатньо вивченими вважаємо: 1) еволюцію хорового мистецтва в контексті розвитку опери; 2) погляди «камератівців» на техніку мізансцен в античному театрі та узгодження цієї проблеми у власній практиці.

### Список використаних джерел

1. Ващенко Н. М. Взаємодія італійської і національної традицій у педагогічних системах Валерія Висоцького та Олександра Мишуги / Н. М. Ващенко, І. В. Цебрій // Освіта дорослих : теорія, досвід, перспективи. – К. : ТОВ ВД «ЕКМО», 2013. – Вип. 3. – Ч. 2. – С. 248-257.
2. Клаудіо Монтеверді : жизнь и творчество / ред. П. А. Маркин. – М. : Просвещение, 1985. – 316 с.
3. Опенько В. В. Розвиток оперної музики в творчості І. С. Баха і Г. Ф. Генделя : духовно-моральний аспект / В. В. Опенько // Становлення та розвиток професійної європейської музики : духовно-моральний і релігійний аспекти : зб. матеріалів регіон. наук.-практ. конф. – Полтава : ОМКНЗ МК, 2015. – С. 55-63.
4. Опенько В. В. Оперна спадщина Г. Ф. Генделя : минуле і сучасність / В. В. Опенько // Культурні практики як чинник соціокультурної модернізації сучасного українського суспільства : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. – С. 114-119.
5. Покровский Б. А. Беседы об опере / Б. А. Покровский. – М. : Просвещение, 1981. – 192 с.
6. Роллан Р. Опера XVIII века в Италии, Франции и Германии / Р. Роллан. – М. : Искусство, 1987. – 254 с.
7. Цебрій І. В. Історія музики традиційного суспільства від неоліту до середини XVIII століття (нарис). – Ч. 2 : Музика епохи Відродження та Просвітництва / І. В. Цебрій, М. О. Лебединська. – Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2016. – 88 с.

I. V. Tsebrii

#### FLORENTINE «CAMERATA» IN THE CONTEXT OF HIGH RENAISSANCE

*The article, based on the works of researchers of the history of art and the analysis of musical and dramatic works by the representatives of the Florentine "Camerata", shows the process of becoming a professional secular music and drama theater of Italy, which has become the "catwalk" from the Renaissance to the New Age. The musical and theatrical works of the group of "Camerata" are considered both in connection with the work of the ancient Greek playwrights, and as the highest elevation of the Renaissance art – an agreed syncretic structure that united all the musical genres that existed at the time, complex scenery. The achievements of the painting of the Renaissance and theatrical-architectural spatial vision, theatrical skill, the art of the stage movement, the speech rhetoric with the staging engineering (lifting to heaven, omission to hell, disappearing ting the hero on the stage, the secrets of light using glass) and the art of ballet. The activity of the Florentine "Camerata" in the context of the High Renaissance was a natural phenomenon at the final stage of this grandiose epoch. Trying to revive the theatrical art of the "ancient", the members of the circle have far exceeded their purpose. The product of the artists was an opera that united all kinds of Renaissance art in their highest development. Claudio Monteverdi's creativity absorbed the best achievements of the "Camerata", and he, just as Dante (who united the late Middle Ages with the Renaissance), perfected his decisive results for the future. All of the above has made the opera extremely effective and alive, and Italy, its homeland, for centuries ahead of the empire-winner in art, which dictated Europe and America the standards of their tastes.*

*This topic is multifaceted and not limited to studies that uncovered it from different directions. We consider insufficiently studied: 1) the evolution of choral art in the context of the development of the opera; 2) the views of "Camerata" group on the technique of miansanchen in the antique theater and the harmonization of this problem in their own practice.*

**Keywords:** Camerata, Antiquity, Florentine circle, High Renaissance, syncretic art, opera, "promusician", art of "ancient".

Надійшла до редакції 2 жовтня 2017 року

\* \* \*