

Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Історичний факультет

Кафедра нової та новітньої історії

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

до дипломної роботи бакалавра

на тему: «Художня культура фашистської Італії 1922-1943 рр.»

Виконала: студентка V курсу

заочної форми навчання

напряму підготовки (спеціальності)

032 «історія та археологія»

Короп А. В.

Керівник: к.і.н., доц.

Страшнюк С. Ю.

Рецензент: к.і.н.,

доц. Ченчик Д. В.

Харків – 2022

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I Образотворче мистецтво.....	16
Розділ II Архітектура та містобудування.....	25
Розділ III Кінематограф.....	34
Розділ IV Театр.....	43
Розділ V Музична культура.....	52
Розділ VI Літературне життя.....	56
Висновки.....	65
Список джерел та літератури.....	67
Резюме.....	76
Resume.....	77

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Дослідження Італії за часів правління фашистської диктатури протягом декількох десятиліть обмежувалося лише сферою політики та в меншому обсязі — економіки: докладно вивчалися перш за все особливості зовнішньої та внутрішньої політики, а також діяльність державних органів влади. Проблемам художньої культури у межах тоталітаризму присвячена обмежена кількість досліджень, у яких зазвичай розглядаються лише окремі її аспекти (передусім образотворче мистецтво). Необхідно наголосити, що для радянської історичної науки проблема тоталітарної культури довгі роки залишалася закритою. Передусім ставилося конкретне питання: чи доречно взагалі згадувати про культурне життя в умовах панування тоталітарного режиму? У радянську епоху об'єктом дослідження могла бути творчість того чи іншого діяча мистецтва, твори певної школи тощо, при цьому увага переважно зверталася на явища культури, що мали опозиційну спрямованість. У той самий час завжди зазначалося, що європейські тоталітарні режими, особливо фашистська Італія, практично не створили своєї художньої культури, або вона має вкрай низьку цінність і не заслуговує на увагу дослідників.

Проте нинішні історики, позбавлені ідеологічної упередженості, дуже зацікавлені у вивченні цієї проблеми. До того ж фашизм нікуди не зник і продовжує проявлятися у сучасному світі під виглядом різних революційних рухів, а його культурна спадщина (пропагандистські кінофільми, гімни, пісні, скульптури, картини, архітектурні споруди) так чи інакше впливає на свідомість людей, спонукаючи деяких до відтворення тих самих ідей, які пропагував Муссоліні.

З огляду на обширність розглядаємої теми, її **історіографія** достатньо повна та різноманітна. Насамперед було досліджено фундаментальні праці радянських істориків, у яких розглядалися політико-ідеологічні установки фашистського уряду у сфері художньої культури. Загалом радянська

історіографія тривалий час не приділяла уваги дослідженню взаємовідносин тоталітарної влади та духовної сфери через те, що наукове осмислення подібної тематики могло б призвести до проведення відповідних паралелей із політикою Радянського Союзу, тому в зазначений період переважало вивчення економічних та зовнішньополітичних процесів в історії фашизму. Тим не менш, окремі аспекти, що стосуються проблеми ідеологічного виховання мас та тоталітарного мистецтва, все ж таки отримали висвітлення у публікаціях цього часу.

В першу чергу варто відзначити роботи Г. Б. Сандомирського¹ та С. М. Слобідського², в яких були порушені питання про механізми захоплення влади фашистським режимом за допомогою його соціальної та пропагандистської діяльності, в тому числі через культуру. Витоки та особливості ідеологічної системи фашизму, на основі якої формувалися принципи культурної парадигми та форми реалізації політичного курсу тоталітарного режиму в Італії, було розглянуто Н. А. Ковальським³ та Ю. П. Лисовським⁴. В цей період вишла стаття О. В. Цехновіцера⁵, присвячена зображувальному мистецтву фашизму, в якій наводяться ідейні установки, що визначили напрямок культурної політики тоталітарної держави, а також зроблено важливий висновок про фашистську культуру як систему ідей та образів, що мають певну соціальну спрямованість.

Незважаючи на те, що італійський фашизм в даний період вивчався недостатньо докладно, в радянські часи вийшла низка фундаментальних праць, в яких містяться відомості, що стосуються питання ідеологічного виховання мас. Монографія Б. Р. Лопухова⁶, в якій приділяється увага

¹ Сандомирский Г. Б. Теория и практика европейского фашизма. — М.: Госиздат, 1929. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://rusneb.ru/catalog/000202_000006_110348/

² Слободской С. М. Итальянский фашизм и его крах. — М.: Политиздат, 1946. 206 с.

³ Ковальский Н. А. Итальянский народ против фашизма. — М., 1957. 227 с.

⁴ Лисовский Ю. П. Итальянская литература по истории народно-освободительной войны 1943-1945 гг. в Италии. — М., 1959. 173 с.

⁵ Цехновицер О. В. Фашизм — злейший враг культуры. — М.: Изд-во АН СССР, 1961. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.prlib.ru/item/460393>

⁶ Лопухов Б. Р. История фашистского режима в Италии. — М.: Наука, 1977. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.libex.ru/detail/book528049.html>

соціальної та культурної політиці італійського фашизму, зробила значний внесок у розробку проблеми взаємин тоталітарного режиму та суспільства, визначивши алгоритм вибудовування політичного консенсусу. Дослідниця Ц. І. Кін⁷ доповнила ці висновки, виявивши причини конформізму мас, які полягали у психологічних особливостях італійського населення. Питання про генезу ідеології італійського фашизму, що стала основою внутрішньополітичного курсу тоталітарного режиму, було розглянуто в працях Г. С. Філатова⁸ та В. І. Михайленка⁹.

Після розпаду СРСР в пострадянській історичній науці визначився новий етап у вивченні фашистської проблематики. Причина тому була не лише у зміні політичного режиму колишніх радянських республік, а й у появі оригінальної концепції А. А. Галкіна¹⁰, в якій він обозначив італійський фашизм «незавершеним тоталітаризмом», для якого, на відміну від германського фашизму, была характерна відсутність масових репресій, відносна терпимість до політичних супротивників, а також досягнутий у суспільстві консенсус. Тоді ж з'явилися перші труди про духовну політику фашистських режимів. Однією з перших була робота І. Н. Голомштока¹¹, в якій проаналізовано важливі тенденції розвитку мистецтва при тотальному контролі, а також виявлено причини зацікавленості тоталітарних держав у створенні власної культури. Голомшток досліджує питання про феномен тоталітарного мистецтва, підводячи читача до питання: чи існував «фашистський стиль», і якщо так, то якими були його особливості? Відповіді автора на ці питання дають широке уявлення про тоталітарне мистецтво, і чим воно, зокрема, відрізняється від ангажованого мистецтва. Надруковані в

⁷ Кин Ц. И. Итальянские светотени: Заметки о литературе и культуре современной Италии. — М.: Советский писатель, 1978. 512 с.

⁸ Филатов Г. С. Крах итальянского фашизма. — М.: Наука, 1980. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.twirpx.com/file/439482/>

⁹ Михайленко В. И. Итальянский фашизм. — Свердловск, 1987. 306 с.

¹⁰ Галкин А. А. Про фашизм — его сущность, корни, признаки и формы проявления. — М.: Политические исследования, 1995. 15 с.

¹¹ Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1996. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.studmed.ru/golomshtok-in-totalitarnoe-iskusstvo_ff9f8cd93cf.html

в цей час дослідження історика В. В. Єсипова¹² про культурну політику фашистської Італії поставили питання про концептуальні особливості фашистського художнього стилю. Тоталітарна ідеологія та її вплив на становлення концепції «нового суспільства», а також деякі аспекти культурної та освітньої політики Італії періоду «чорного двадцятиріччя» було порушено в роботах Є. В. Тараканової¹³, Є. Д. Федотової¹⁴ і в монографії Ю. Б. Борєва¹⁵.

Розробка теми італійського фашизму знайшла своє відображення і в праці Л. С. Белоусова¹⁶ про політику Муссоліні по відношенню до народних мас. Автором зроблено важливі зауваження щодо проблеми виховання «нової людини» у фашистській державі шляхом політичної міфотворчості та пропаганди через створення партійних організацій та апарату, що регулює духовну сферу. Вплив окремих культурних течій та філософських систем на становлення ідеології фашизму, а також питання внутрішньої політики режиму було розглянуто у численних дослідженнях Т. П. Нестерової¹⁷ та Д. С. Моїсеєва¹⁸.

У зарубіжній історіографії, починаючи з шістдесятих років ХХ століття, поряд з такими фундаментальними працями, присвяченими комплексному вивченню фашизму, як монографія Е. Нольте¹⁹, в якій автор робить важливі зауваження про теоретичну основу фашистської ідеології, активізується інтерес до проблеми тоталітарного мистецтва. Услід виходять перші великі

¹² Єсипов В. В. Фашизм и культура. — М., 1997. 275 с.

¹³ Тараканова Е. В. Штрихи к парадному портрету режима. — М.: Галарт, 1998. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/shtrihi-k-paradnomu-portretu-rezhima-naglyadnaya-agitatsiya-fashistskoy-italii>

¹⁴ Федотова Е. Д. История искусств. — М.: Белый город, 1999. 188 с.

¹⁵ Борев Ю. Б. Художественная культура XX столетия. — М.: Галарт, 2000. 408 с.

¹⁶ Белоусов Л. С. Режим Муссолини и массы. — М.: Изд-во МГУ, 2000. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/2001-02-015-belousov-l-s-rezhim-mussolini-i-massy-m-izd-vo-mgu-2000-367-s>

¹⁷ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. 45 с.

¹⁸ Моисеев Д. С. Политическая философия итальянского фашизма. — М., 2007. 147 с.

¹⁹ Нольте Э. Фашизм в его эпохе. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 289 с.

дослідження В. де Грації²⁰, А. Тарквіні²¹ з даної проблематики. Тоді ж з'явилися праці Р. Де Феліче²², А. Соффічі²³, А. Капітані²⁴, Т. Лінегана²⁵, в яких розглядаються проблеми консенсусу влади та суспільства на прикладі політики у сфері народної освіти та культури. Серед сучасних робіт варто відзначити праці Е. Джентіле²⁶ та Р. Грифіна²⁷, які запропонували новий підхід до аналізу внутрішньої політики фашизму, охарактеризувавши його ідеологію як своєрідну «політичну релігію».

Через те, що художня культура охоплює велику кількість сфер: образотворче мистецтво, архітектуру, кіно, театр, музику та літературу, їх вивчення відбувалося у вигляді пізнання різних, не узагальнених праць.

Так для дослідження особливостей розвитку образотворчого мистецтва в рамках фашистської диктатури було використано праці як італійських авторів (Д. Формаджо²⁸, Ф. Мауріціо²⁹), так і російських (Е. А. Бобринської³⁰, В. А. Крючкової³¹ та О. В. Муромцевої³²).

Для розуміння стилістичних принципів, втілюваних фашистами в

²⁰ De Grazia V. *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 268 p.

²¹ Тарквини А. *История итальянской фашистской культуры, 1922-1943*. — Висконсин, 1990. 264 с.

²² De Felice R. *Mussolini il fascista: II. L'organizzazione dello stato fascista, 1925-1929*. — Torino, 1995. 343 p.

²³ Soffici A. *Fascist Art*. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. 148 p.

²⁴ Capitani A. *Buy Treasury Bonds from the Bank of Rome*. In *Propaganda: The Art of Persuasion: World War II*. — Hong Kong: The Wellfleet Press, 1999. 279 p.

²⁵ Linehan T. *Fascism, 1922-1943: Parties, Ideology and Culture*. — Manchester: Manchester University Press, 2000. 306 p.

²⁶ Gentile E. *Fascism as Political Religion*. — *Journal of Contemporary History*, 1990. Vol. 25, No. 2/3. 251 p.; *Fascism, Totalitarianism and Political Religion: Definitions and Critical Reflections on Criticism of an Interpretation* — *Totalitarian Movements & Political Religions*, 2004. Vol. 5, No. 3. 375 p.

²⁷ Griffin R. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini*. — London: Palgrave Macmillan, 2007. [Електронний ресурс]. Режим доступу:

https://www.goodreads.com/book/show/1237918.Modernism_and_Fascism

²⁸ Formaggio D. *Novocento Italiano 1923-1933*. — Milano, 1983. 78 p.

²⁹ Maurizio F. *Scuola Romana — Pittura e Scultura a Roma 1919-1943*. — Roma: De Luca, 1986. 146 p.

³⁰ Бобринская Е. А. *Футуризм и кубофутуризм*. — М.: Галарт, 2000. 175 с.

³¹ Крючкова В. А. *Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений*. — М.: Искусство, 1985. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-dvizheniy.htm>

³² Муромцева О. В. *Роль художественного объединения «Новеченто Итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии*. — СПб.: НП — Принт, 2012. 309 с.

архітектурі та містобудуванні, допомогли монографії М. М. Гибіної³³, А. А. Уланського³⁴, а також А. В. Буніна та Т. Ф. Саваренської³⁵. Праці А. В. Шестакова³⁶, М. Ленді³⁷ і Дж. Брунетти³⁸ були корисні для ознайомлення з роллю пропаганди в кінострічках і у системі контролю за кіновиробництвом.

Формальні пошуки фашистських діячів культури у галузі театрального мистецтва та ідеологічні принципи «народності» театру у своїй публікації детально охарактеризували Г. А. Гальперіна, Г. Д. Дятлева і Л. Н. Смирнова³⁹, а також А. П. Кураш у своїй однойменній дисертації⁴⁰.

Амплуа та досягнення оркестрових колективів, симфонічних оркестрів та камерно-інструментальної музики за панування диктатури Муссоліні розкрила М. Ф. Цимбал⁴¹, а книга італійського історика А. Маззолетті⁴² допомогла розібратися у суперечливій політиці фашистських культурних інститутів стосовно джазової музики.

Особливу значущість для дослідження представила стаття М. Михаеліса⁴³, в якій автор чітко відбив дійсність італійського культурного життя після прийняття расових законів у 1938 році, що дозволило дізнатися про важкі репресії, застосовані проти митців єврейського походження.

Щодо літературного життя при фашизмі, то в пізнанні його

³³ Гыбина М. М. Поиск национального характера итальянской архитектуры 20-х — 30-х годов XX века. — М.: Культура, 2008. 156 с.

³⁴ Уланский А. А. Архитектура Италии в пропагандистской политике фашистской державы. — Тамбов: Грамота, 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-italii-v-propagandistskoy-politike-fashistskogo-gosudarstva>

³⁵ Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Градостроительство XX века в странах капиталистического мира в 2 томах. Том 2. — М.: Стройиздат, 1979. 412 с.

³⁶ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. 103 с.

³⁷ Landy M. Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. — Princeton University Press, 1986. 204 p.

³⁸ Brunetta G. The history of italian cinema. — Milano, 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.academia.edu/65502377/The_history_of_Italian_cinema_a_guide_to_Italian_film_from_its_origins_to_the_twenty_first_century

³⁹ Гальперина Г. А., Дятлева Г. Д., Смирнова Л. Н. Популярная история театра. — М.: Культура, 1995. 315 с.

⁴⁰ Кураш А. П. Театр Италии в период фашизма. — М.: Искусство, 2011. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-italii-v-period-fashizma>

⁴¹ Цимбал В. Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (На примере фашистской Италии, Третьего Рейха, СССР). — Тамбов: Грамота, 2014. С. 211.

⁴² Mazzoletti A. Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra. — Bari: Laterza, 1983. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://books.google.it/books/about/Il_jazz_in_Italia.html?id=cVEUAQAIAAJ&redir_esc=y

⁴³ Michaelis M. Mussolini and the Jews. — Oxford, 1978. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000271628044700133>

особливостей сприяли монографії Р. І. Хлодовського⁴⁴ і Ф. Санктіса⁴⁵.

Таким чином, в історичній науці було висвітлено багато аспектів, що стосуються проблеми становлення та змісту духовної політики фашизму, проте питання про те, чим був викликаний процес фашизації художньої культури в Італії 1920 — 40-х рр., про його політичну специфіку та значення в рамках встановлення тотального контролю над суспільством у фашистських державах потребує комплексного вивчення. Цей феномен не можна розглядати лише з історичної точки зору, оскільки тоталітарні тенденції, що виражаються у створенні системи управління суспільною думкою, продовжують існувати в сучасному світі, що робить вивчення подібної тематики особливо значущим.

Мета роботи полягає у тому, щоб дослідити феномен італійської художньої культури періода «чорного двадцятиріччя», її головні особливості, процес розвитку та взаємодію з режимом.

Завдання дослідження:

- провести комплексний огляд художньої сфери фашистської Італії: зображувального мистецтва, архітектури, кіноіндустрії, театру, музики та літератури;
- виявити ідеологічну обумовленість конкретних культурних феноменів, проаналізувавши висловлювання офіційних фашистських ідеологів та діячів культури;
- дослідити процес становлення системи управління культурою у фашистській державі (діяльність державних культурних установ та організацій);
- визначити місце та роль творчих спілок у системі художньої культури;
- розглянути відносини у системі «влада і художник» як із боку режиму стосовно діячів мистецтва, так і з боку митців до режиму;

⁴⁴ Хлодовский Р. И. Итальянская литература и художественное единство европейской литературы XX века. — М.: Наука, 1988. 345 с.

⁴⁵ Санктис Ф. История итальянской литературы. — М.: Культура, 1963. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://padabum.com/d.php?id=34059>

— дослідити проблему свободи художньої творчості та її меж на різних етапах панування фашистської диктатури.

Об'єктом дослідження є фашистська Італія (1922-1943 рр.), а **предметом** — її художня культура.

Територіальні та хронологічні межі роботи пов'язані з функціонуванням фашистської держави, її заснуванням у жовтні 1922 року та занепадом в липні 1943 року.

Джерельну базу роботи склали письмові та образотворчі джерела: наукові праці, програмні документи громадських організацій, що вплинули на розробку ідеології італійського фашизму; законодавчі та нормативні акти; промови та спогади членів НДФ; кіно- та фотодокументи. До першої групи джерел відносяться публіцистичні та ідеологічні праці діячів фашистського режиму, у яких зачіпається тематика художньої культури. До цих джерел відносяться виступи, листи, промови диктатора — Б. Муссоліні ⁴⁶; звіт міністра народної культури Д. Альфієрі про становище італійського театру ⁴⁷; щоденники міністра освіти Дж. Боттаї про фашистське мистецтво ⁴⁸; і, особливо важливе джерело, — маніфест фашистських інтелектуалів ⁴⁹ — ідеологічне обґрунтування італійського фашизму, написане Дж. Джентіле. Вивчення даних джерел дозволило внести уточнення у питання про витоки та зміст фашистської культурної парадигми.

Друга група джерел є документами, публікаціями та статтями безпосередньо самих діячів культури аналізованого періоду: критичні статті відомого кінорежисера К. Малапарте ⁵⁰ та письменника Ф. Сапорі ⁵¹ про

⁴⁶ Муссолини Б. Письма и выступления 1925-1926 гг. — Милан: Хепли, 1946. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=1>

⁴⁷ Alfieri D. Il teatro italiano. — Scenario, 1939. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://storiaeregione.eu/attachment/get/up_95_1467116306.pdf

⁴⁸ Боттаї Дж. Risultanze dell'inchiesta sull'arte fascista. 1927. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=>

⁴⁹ Manifesto degli intellettuali del fascismo. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.google.com/amp/s/www.studenti.it/manifesto-intellettuali-fascisti-e-antimanifesto-spiegazione-principi-confronto.html%3Fgoogle-amp%3D1>

⁵⁰ Curzio M. Debate contribution to «Nine Selections from the Debate on Fascism and Culture. — Critica Fascista, 1926. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1317702/1/272229.pdf>

діяльність фашистського уряду в сфері мистецтва; тюремні зошити засновника італійської комуністичної партії А. Грамши⁵², що містять дані про організацію суспільства, науку та мистецтво, декларованих фашистами; творчі публікації засновника футуристичного руху - Ф. Марінетті, зокрема «Маніфест футуристичної партії»⁵³, куратора групи «Новеченто Італьяно» — М. Сарфатті⁵⁴ та письменниці Л. Олів'єрі⁵⁵. Під час написання роботи були також переглянуті мемуари Луїджі Фредді⁵⁶ — журналіста, який залишив у своїх спогадах безліч зауважень про культурне життя фашистської Італії у сфері кіноіндустрії, що дозволяють визначити механізми взаємодії художньої культури з тоталітарною владою.

До третьої групи джерел відносяться розглянуті мною витвори мистецтва: картини відомих художників-футуристів, новечентистів та метафізиків, зокрема К. Карри(колаж «Війна живопису»), Дж. Бали («Постріл із рушниці»), У. Боччоні («Матерія »), Дж. Северіні («Блакитні танцівниці»), Ф. Казораті («Майстерня художника») та Р. Гуттузо (цикл «З нами Бог!»)⁵⁷; фашистські пісні та гімни «DUCE DUCE DUCE!», «Stornelli Neri», «Rataplan delle camicie nere» і «Giovinezza»⁵⁸; а також фільми з переважанням прямої фашистської пропаганди «Кондотьєри» (1937) режисера Луїса Тренкера і «Стара гвардія» (1934) режисера Алессандро Блазетті⁵⁹ та інші.

Також під час роботи було проведено аналіз фотографій, на яких

⁵¹ Saporì F. Nel primo decennale dell'era Fascista: Ritratti del Duce. — Emporium, 1932. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Strumenti/Strumenti_CIX.pdf

⁵² Грамши А. Тюремные тетради: в 3-х ч. — М.: Галарт, 1991. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.libex.ru/detail/book175769.html>

⁵³ Маринетти Ф. Il poema dei sansepolcristi. — Милан, Пополо д'Италия, 1939. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.goodreads.com/book/show/59976452-il-poema-dei-sansepolcristi>

⁵⁴ Сарфатти М. Segni colori luci. Болонья: Заничелли, 1925. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.librinlinea.it/titolo/segni-colori-e-luci-note-darte-sarfa/CUB0581535>

⁵⁵ Olivieri L. Cirene giardino délie Muse. L'Oltremare, 1932. 357 p.

⁵⁶ Freddi L. Il cinema, miti, esperienze e realta in un regime totalitario. — Roma, 1932. 147 p.

⁵⁷ Картины итальянских художников фашистского периода. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.artefascista.it/locandinemanifestiinerenti_il_fascismoarteitaliana_dell.htm

⁵⁸ Песни и гимны фашистской Италии. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/inni-e-canti-patriottici/?_store=en&_from_store=es

⁵⁹ Фашистские пропагандистские фильмы. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/inni-e-canti-patriottici/?_store=en&_from_store=es

відображені партійна атрибутика та культурні заходи, що проводилися фашистськими організаціями. Так були розглянуті кадри виставки фашистської революції (Рим, 1932 р.)⁶⁰ та наймасштабнішої й найяскравішої виставки «Post Zang Tumb Tuuum: мистецтво — життя — політика. Італія 1918-1943»⁶¹.

Всі перераховані вище групи історичних джерел сприяли відтворенню найповнішої картини подій, що відбувалися в італійській художній культурі під час фашистської диктатури та дали можливість розглянути особливості створення політичного консенсусу у вигляді ідеологізації італійського мистецтва.

Методологія дослідження. Теоретико-методологічним підґрунтям дипломної роботи стали праці провідних іноземних філософів, істориків та політологів, які досліджували проблеми історії та теорії тоталітаризму.

Одними з найперших іноземних теоретиків тоталітаризму були Ф. Боркенау⁶² та У. Гуріан⁶³. У 1940 роки найяскравішими представниками у вивченні цього феномену стали Ф. фон Хайек⁶⁴ та К. Поппер⁶⁵, які розвивали ідею про відмінність тоталітаризму від суспільств попередніх типів.

Проте в науковому вигляді теорія тоталітаризму оформилася у повоєнний час. Її найвідомішими дослідниками стали Х. Арендт⁶⁶, К. Фрідріх та З. Бжезінський⁶⁷, Р. Арон⁶⁸, Р. Такер⁶⁹ та інші, що запропонували аналітичну концепцію тоталітарного суспільства, яка узагальнювала політичні практики

⁶⁰ Фотографии с выставки фашистской революции в Риме 1932 г. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.hofstra.edu/pdf/library/libspc_weingrow_std_marzigliano.pdf

⁶¹ Фотографии с выставки «Post Zang Tumb Tuuum: искусство — жизнь — политика. Италия 1918-1943». [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.charitystars.com/liveproduct/catalogo-mostra-post-zang-tumb-tuum-art-life-politics-it>

⁶² Borkenau F. Totalitarian Enemy. — London: Faber and Faber, 1940. 297 p.

⁶³ Gurian W. Totalitarianism as Political Religion. — New York: Grosset & Dunlap, 1964. 343 p.

⁶⁴ Хайек Ф. Дорога к рабству. — М.: Вопросы философии, 1990. 258 с.

⁶⁵ Поппер К. Открытое общество и его враги. — М.: Известия, 1992. 446 с.

⁶⁶ Арендт Х. Джерела тоталітаризму. — К.: Дух і літера, 2002. 539 с.

⁶⁷ Friedrich C. And Brzezinsky Z. Totalitarian dictatorship and autocracy. — New York: Frederick A. Praeger, Inc., Publisher, 1962. 346 p.

⁶⁸ Арон Р. Демократія и тоталітаризм. — М.: Текст, 1993. 304 с.

⁶⁹ Tucker R. The soviet political mind: Stalinism and post-Stalin changes. — New York: Norton, 1972. 304 p.

фашистської Італії, нацистської Німеччини та сталінського СРСР, протиставляючи їх західній демократії.

Однак щодо італійського фашизму, то засновники класичних теорій тоталітаризму мають протилежні думки стосовно його тоталітарної природи.

Цілком або частково негативні погляди дослідників багато в чому ґрунтуються на порівнянні з націонал-соціалізмом. Для Х. Арндт, як відомо, фашизм не витримує порівняння ні з нацизмом, ні зі сталінізмом. Для Р. Арона фашизм — це ослаблений тоталітаризм. А. Аквароне, який навіть назвав свою новаторську книгу «Організація тоталітарної держави»⁷⁰, заперечує, що фашистська держава повною мірою мала такий характер, враховуючи існування двох різних владних центрів — монархії та католицької церкви. Р. Де Феліче⁷¹ також не був переконаний у тому, що фашизм можна кваліфікувати як тоталітарний режим. А історики М. Дюверже⁷² і Д. Л. Жерміно⁷³ навпаки вважають фашизм цілком тоталітарним.

Як відомо, є численні чіткі заяви фашистів, і насамперед Муссоліні, про тоталітарний характер заснованого ними режиму. Але вони більше відносяться до галузі джерел, ніж до інтерпретацій.

На мою думку, найбільш переконливою є концепція Еміліо Джентіле, висловлена в назві його книги «Італійський шлях до тоталітаризму»⁷⁴. Еміліо Джентіле вважає, що італійський фашизм все ж таки був тоталітарним режимом і осмислювався як результат синтезу між ідеологією та практикою бойових фашистських організацій та антиліберальної й антидемократичної культури, сформованої в Італії протягом перших двох десятиліть ХХ сторіччя навколо революційного міфу «нової держави». Для Еміліо Джентіле фашизм — це «італійський шлях до тоталітаризму», що означав не лише нову форму політичного режиму, а й комплексний ідеологічний, культурний,

⁷⁰ Aquarone A. L'organizzazione dello Stato totalitario. — Torino: Einaudi, 1965. 253 p.

⁷¹ De Felice R. Intervista sul fascismo. — Roma, 1975. 242 p.

⁷² Дюверже М. Политические партии. — М.: Академический проект, 2000. 538 с.

⁷³ Germino D. Beyond Ideology: The Revival of Political Theory. — Chicago, 1976. 295 p.

⁷⁴ Gentile E. La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista. — Roma: NIS, 1995. 257 p.

організаційний та інституційний процес.

Визначення тоталітаризму, запропоноване Еміліо Джентіле, є на мій погляд найбільш повним та розкриваючим всі сторони даного феномену.

Для вирішення основних завдань у дослідженні були задіяні **методи** порівняльно-історичного та компаративного аналізу, що застосовувалися при огляді біографій видатних діячів культури Італії першої половини ХХ сторіччя (Філіппо Марінетті, Луїджі Фредді, Сема Бенеллі, Альберто Джентіле, Маріо Вольпе, Стефано Пітталуги, Марчело П'яцентіні та ін.). У ході вивчення об'єкта та предмета дослідження використано також діалектичний, історичний та герменевтичний методи у поєднанні із застосуванням евристичних можливостей мистецтвознавства, а також культурно-історичний аналіз естетичної реальності в єдності її теоретичного та емпіричного аспектів. У дипломній роботі використовувалися і традиційні методи дослідження мистецтва — аналіз літератури, огляд критики та проектування гуманітарно-аксіологічного підходу на феномен національної художньої культури у єдності її фольклорної та спеціалізованої сфер.

Наукова новизна дипломної роботи визначається низкою чинників:

— вперше в українській культурології робиться спроба системного розкриття суперечностей становлення та розвитку фашистської художньої культури;

— обґрунтовується положення про те, що фашистська художня культура є особливим соціокультурним феноменом, який має низку характерних рис, зумовлених протиріччями та відмінностями її від інших типів тоталітарних культур.

На сьогодні для багатьох науковців все ще є загадкою феноменальна стійкість ідеології, наділена культурними формами. Тільки зрозумівши їхню природу, можна буде говорити і про розуміння такого складного явища як фашизм. Тому будь-яке дослідження у цьому напрямі буде своєчасним та актуальним.

Практична значимість бакалаврської дипломної роботи полягає в тому,

що її матеріали та висновки можуть бути використані при написанні узагальнюючих робіт з історії культури, політики тоталітарних держав у галузі художньої культури. Їх можна використовувати для підготовки різних підручників та відповідних спеціальних досліджень.

РОЗДІЛ І

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

Однією з головних складових італійської художньої культури вважається образотворче мистецтво, адже Італія з давніх-давен була відома як батьківщина митців, і ХХ сторіччя не стало винятком. До його початку в італійському живописі добігла кінця епоха представників веристичного реалізму, на заміну яким прийшли художники, які віддавали перевагу салонному мистецтву.

Італійська художня культура у першій чверті ХХ століття була тісно пов'язана з футуризмом — авангардистським художнім та ідейно-політичним рухом, який зародився ще до приходу до влади фашистів у жовтні 1922 року. Датою виникнення футуризму вважається 1909 рік, коли був оприлюднений перший «Маніфест футуризму», в якому представники руху піддавали найжорстокішій критиці та висміюванню салонне мистецтво, провінціалізм, боягузливу буржуазію та слідування традиціям. Футуристи проголошували прихід нового модернізованого мистецтва та культури майбутнього.

Головним ідеологом та засновником футуризму був художник і поет Філіппо Томмазо Марінетті, а за сумісництвом — давній товариш Муссоліні, з яким вони познайомилися у в'язниці ще задовго до маршу на Рим⁷⁵. Їхня дружба була взаємодоповнюючою: Марінетті бачив у Муссоліні великого диктатора, здатного змінити італійське культурне суспільство, а Муссоліні черпав ідеологічні гасла з маніфестів футуризму. Тому можна вважати, що футуризм та фашизм були взаємопов'язані.

Художники-футуристи, слідуючи фашистським ідеалам, створювали витвори мистецтва у яких комбінували агресію та героїзм, пафос та самовідданість, відвагу та зухвалість, при цьому повністю заперечуючи прихильність до культурної традиції⁷⁶. Згодом все більше відомих митців,

⁷⁵ Лифшиц М. А. Искусство и фашизм в Италии. — М.: Галарт, 1978. С. 67.

⁷⁶ Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. — М.: Галарт, 2000. С. 22.

таких як Карло Карра, Джакомо Балла та Умберто Боччоні, вливалися до лав футуристичного руху.

Звуконаслідування, малюнки, колажі, гра шрифтами, математичні символи — все це було створено майстрами футуризму і на їхню думку мало зруйнувати традиційне мистецтво ⁷⁷. Незабаром Боччоні, який використав у своїх картинах нетипові для художника матеріали, став передвісником поп-арту. Балла, об'єднавши кольори, форми та звуки, відкрив синтетичні види мистецтва. А Карра вніс у живопис і скульптуру шуми.

Але вже до середини 1920-х років художні прийоми футуристів як авангардистського руху стали вважатися застарілими в контексті насадження державою ідеології вічної слави та могутності Італії. І хоча за Марінетті залишалися високий статус і повноваження, а до художників-футуристів була виявлена деяка «прихильність», фашистські правлячі кола все ж таки переконалися в недоречності та регресі футуристичних експериментів ⁷⁸.

Проте футуризм був не єдиною дофашистською художньою течією. Поруч з ним співіснував рух «метафізичного живопису», який з'явився трохи пізніше. Засновником його був Джорджо Де Кіріко, до якого приєдналася група талановитих митців, і, об'єднавшись, вони започаткували видавництво художнього журналу «Valori Plastici».

Метафізики протиставляли зухвалості, божевілля та ворожості футуристів «незмінні цінності» пластичного мистецтва, що існують поза часом. Сутність предметів, що втілювалися в пластиці, відрізнялася від їх зовнішнього вигляду. Сам Де Кіріко писав абстрактні картини, населені маріонетками та незвичайними аморфними фігурами. Це були зімітовані люди, їхні почуття та взаємини, переповнені з одного боку фантазмагоричністю та ілюзорністю, а з іншого — точно передавали бачення автором усього спектру людських емоцій ⁷⁹.

Творчість Де Кіріко була повністю пронизана почуттям самотності, що

⁷⁷ Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. — М.: Галарт, 2000. С. 25.

⁷⁸ Там же. С. 27.

⁷⁹ Федотова Е. Д. История искусства. — М.: Белый город, 1999. С. 47.

символізувало повний розрив людини і світу. Цей дисонанс простежувався і в нескінченній перспективі його пейзажів та в холодній логіці його ірраціональних побудов. Мистецтву Де Кіріко була характерна двоякість. Він поєднував теплу симпатію та холодну відчуженість, живу радість і задушливе горе. Така двоякість була характерною рисою всіх послідовників руху «метафізичного живопису»⁸⁰.

Зі встановленням фашистської диктатури становище дещо змінилося. «Метафізики» продовжували творити, але з їхнього мистецтва все більше йшла жива емоційність і людяність, із втратою яких у «метафізичному живописі» особливо виразно проявилися її крижаний ригоризм і бездушна натуралістичність. Саме у такому перетвореному вигляді рух досить спокійно вливався у русло фашистського мистецтва.

Щодо станкового живопису, художникам, що працювали у цій галузі, була надана певна свобода дій. Проте державну підтримку та замовлення отримували лише ті, хто у своїх роботах дотримувався ідеалів фашизму. Ті майстри, які творили «для себе» не могли отримати належних слави та визнання⁸¹. Художники, чия творчість співпадала зі смаками влади, в результаті отримували керівні посади в Академії мистецтв і виступали в ролі журі на різноманітних конкурсах та виставках.

Так, скульптор-неокласик Мараїні зміг здобути посаду керівника венеціанської Бієнале — найбільшої італійської виставки. А відомий фашистський функціонер Оппо обіймав з 1931 посаду генерального секретаря римської Квадрієнеалі. Натомість, саме участь у цих двох виставках була для художників шансом представити широкій публіці свої роботи і заручитися підтримкою режиму. І хоча формально брати участь у них міг кожен, відбір проводився дуже суворо (на Квадрієнеалі, наприклад, було два журі — одне, обране художниками, інше — призначене урядом).

⁸⁰ Soffici A. Fascist Art. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. P. 68.

⁸¹ Цехновицер О. В. Фашизм — злейший враг культури. — М.: Изд-во АН СССР, 1961. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.prlib.ru/item/460393> (дата звернення: 26.03.2022).

Художники ж, які не бажали присвячувати себе духу фашистського мистецтва, ризикували залишитись у повній невідомості ⁸².

Після завершення діяльності футуристичного руху, фашистська правляча верхівка забажала знову змінити вимоги до мистецтва. Тепер замість анархічної псевдо-революційності образотворче мистецтво мало пропагувати експансіонізм, шовінізм, культ війни і при цьому підтримувати міф про загальне благополуччя, оспівуючи традиції імператорського Риму ⁸³. Ці ідеї змогли реалізувати у своїх роботах художники — послідовники руху «Новеченто» («Двадцяте сторіччя»).

Зародження гурту «Новеченто» відбулося на початку 1920-х років. Новечентисти, підкоряючись фашизму і дотримуючись його оновлених потреб у сфері художньої культури, створили мистецтво, яке стало компромісом між традиціоналізмом і модернізмом. У зв'язку з цим основним став неокласицизм, який згодом відродив найгірші сторони академічного мистецтва.

Так, незабаром, у своїй творчості, використовуючи статику композицій та відчужений функціоналізм класичних форм, Акілле Фуні зобразив грандіозність та велич «Нового Риму» ⁸⁴. Особливий динамізм і войовничу агресивність фашизму виражали роботи Джіроламо Сантагати, наприклад, «Сутичка», «Похід». Загалом картини неокласицистів відрізнялися пихатістю, помпезністю, риторичністю, а постійне прагнення монументальної величі робило їх надзвичайно статичними ⁸⁵.

Також новечентисти любили у своїх творах використати багатозначну символіку. Наприклад, художник Маріо Сіроні, який створив фреску «Марш на Рим», використав як алегорію фігуру Перемоги, що супроводжує фашистів. Те саме було характерно і для скульптур Массімо Рамбеллі. Важкі

⁸² Soffici A. Fascist Art. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. P. 70.

⁸³ Муромцева О. В. Роль творческого объединения «Новеченто Итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии. — СПб.: НП – Принт, 2012. С. 58.

⁸⁴ Formaggio D. *Novecento Italiano 1923-1933*. — Milano, 1983. P. 43.

⁸⁵ Лифшиц М. А. Искусство и фашизм в Италии. — М.: Галарт, 1978. С. 64.

та пластично невиразні, вони пропагували культ сили, обґрунтовуючи агресивний характер фашизму⁸⁶.

Крім «Новеченто», в Мілані 1929 року виникло ще одне відносно офіційне художнє угруповання — «Страпаезе». Обидва рухи слідували схожим принципам: заклик до здорового глузду, національна спрямованість у мистецтві та відмова від іноземного впливу. Однак на практиці художники-послідовники «Страпаезе» заперечували як офіційне мистецтво з його пихатою помпезністю, так і «Новеченто», що риторично героїзувало фашизм. Так видатні фахівці «Страпаезе» Розаї і Бартоліні протиставляли «героїчним міфам» звичайні будні провінційних містечок, тихе спокійне існування і звичайний традиційний сільський побут⁸⁷.

Друкованим органом «Страпаезе» був журнал «Il Selvaggio» («Дикун»), що видавався Міно Маккарі з 1924 по 1943 рік. У віршах і карикатурах, розміщених на шпальтах цього сатиричного журналу, критикувалися окремі явища фашистської дійсності.

Проте вже на початку 1930-х років офіційне керівництво знову змінило вимоги до мистецтва і розкритикувало неокласицизм, охарактеризувавши картини художників занадто «ідеологічно абстрактними» і «нездатними до залучення широких глядацьких мас»⁸⁸. Незабаром, головним завданням після підписання з Ватиканом Латеранських угод у 1929 році Муссоліні проголосив перехід до створення справжнього християнського мистецтва. Таким чином, на противагу раціоналізму неокласицистів почав пропагуватися духовно-емоційне начало, що мало відкрити широку дорогу містиці (наприклад, у роботах художника Убальдо Оппі⁸⁹).

У таких умовах італійські митці виявилися ідейно беззбройними перед обличчям фашистських імперативів. Одні, захоплені шовіністичною істерією та фашистською ідеологічною демагогією, спрямованою на обдурення та

⁸⁶ Богемский Г. Д. Судьба неоклассицизма. — М.: Искусство, 1989. С. 167.

⁸⁷ Боров Ю. Б. Художественная культура XX столетия. — М.: Галарт, 2000. С. 55.

⁸⁸ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. С. 13.

⁸⁹ Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм. — М.: Прогресс, 1986. С. 156.

залучення на свій бік анархічно налаштованої дрібної буржуазії, були втягнуті до орбіти фашистської офіційної «культури»⁹⁰. Інші, які не зазнали політичної пропаганди, займали «пасивну позицію» і вважали, що мистецтво не може бути ідеологізовано. Творчість таких художників вилілась в течію «герметизму», ідеї якої були пронизані духовним усамітненням, уникненням реальності та повним зануренням у себе. «Герметизм» в Італії був пов'язаний з творчою діяльністю та естетичними поглядами Бенедетто Кроче, який закликав до «мистецтва для обраних» та повного розриву з реальністю. Його вчення дуже сильно вплинуло на багатьох митців першої половини ХХ століття.

В середовищі політичного тиску у Римі в 1928 році утворилася художня група «Римська школа», куди у різний час входили відомі художники: Антоніо Шипіоне, Маріо Мафаї, Джіно Кальї, Даріо Тамбурі та інші. Вони працювали у стилі своєрідного «романтичного експресіонізму», який протиставляли холодному схематизму неокласицистів. Він чітко висловлював їхню ворожу позицію по відношенню до навколишньої дійсності, передавав загальне неблагополуччя, упадницький характер життя. Особливо характерною була творчість Шипіоне. Тривожні криваво-червоні або фіолетові тони його міських пейзажів, аморфні та невиразні постаті, деформовані плани, хаотичний лінійний ритм — все це створювало атмосферу агонії та зневіри⁹¹.

Роботи римських художників прозвучали різким дисонансом офіційному мистецтву. Майже одночасно в Турині та Мілані сформувалися ще дві опозиційні групи: «Туринська шістка», до якої входили Джіджі Кесса, Карло Леві, Феліче Менціо, та «К'яристи ломбарді» — художники Ліно Спілімберго, Андре дель Бон та Умберто Ліллоні. Вони, як і художники Риму, виступали проти холодного академізму фашистського мистецтва, протиставляючи йому живопис більш галасливий, неспокійний, побудований

⁹⁰ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. С. 15.

⁹¹ Maurizio F. Scuola Romana — Pittura e Scultura a Roma 1919-1943. — Roma: De Luca, 1986. P. 102.

на великому спектрі кольорової гами ⁹².

Туринські та міланські живописці найчастіше зверталися до простих, камерних сюжетів на протигагу помпезній риторичі офіційного мистецтва. Основним жанром були натюрморти та пейзажі, виконані в блідій, тьмяній гамі ⁹³.

Проте художня опозиція 1930-х була ще недостатньо організована. Митці-авангардисти, які використовували досвід зарубіжних авторів, найчастіше лише у його суб'єктивістських та сюрреалістичних варіантах, не могли повною мірою протистояти фашистській ідеології у мистецтві. Але в той же час їхній відкритий протест проти офіційного мистецтва, спроби показати у своїх роботах всю повноту складності життя, неблагополуччя та незадоволеності фашизмом вказували на те, що соціально-етичні фактори вимагали якнайшвидшого оновлення в мистецтві ⁹⁴.

До кінця 1930-х років характер опозиції значно змінився. Такі знамениті художники, як Ернесто Треккані, Ренато Гуттузо, Джакомо Манцу, Аліджі Сассу та інші, об'єдналися навколо журналу «Корренте», що виник у Мілані в 1938 році ⁹⁵. Діяльність групи стала широко поширюватися й на інші міста Італії, спонукаючи багатьох художників приєднатися до опозиції. Живопис майстрів «Корренте» набув нової спрямованості, став яскравим, різким і більш політизованим. Тематика картин також змінилася від зображення простих вузькокамерних сюжетів до опису гострих соціальних злободенних реалій. Так, Гуттузо написав картину «Розп'яття», а Сассу — «Розстріл в Астурії».

Фашистська верхівка моментально відреагувала на опір з боку художників-активістів «Корренте» та піддала їхню діяльність офіційній

⁹² Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм. — М.: Прогресс, 1986. С. 159.

⁹³ Soffici A. Fascist Art. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. P. 79.

⁹⁴ Нестерова Т. П. Политика итальянского фашизма в сфере культуры: по материалам II конгресса фашистских институтов культуры. — Екатеринбург: Урал, 2005. С. 12.

⁹⁵ Лифшиц М. А. Искусство и фашизм в Италии. — М.: Галарт, 1978. С. 96.

критиці, тоді як діяльність попередніх опозиційних груп вона ігнорувала⁹⁶.

Рух Опору, яким завершилася в Італії Друга світова війна, ознаменував перехід до нової епохи в художній культурі. Антифашистськи налаштовані художники та інші митці брали активну участь у русі Опору, зображували у своїх роботах жахливі наслідки диктаторського режиму. Досить відомі були військові роботи таких майстрів, як Муккі, Агостіні, Гуттузо, Піццинато і Кассінарі, особливо значущими були «Малюнки опору» Біроллі та серія сатиричних ілюстрацій Джанкарро.

Гуттузо у 1943 році перебував на службі на посаді офіцера партизанського загону між Середньою Італією та Абрुцькими горами. У воєнні роки він встиг написати велику кількість картин, але найбільш характерною з усіх вважається серія «Gott mit uns!», в якій автор висловлює свої емоції після інциденту у Фоссе Адреатині, де нацистське угруповання розстріляло триста двадцять заручників, серед яких були близькі друзі Гуттузо. У 1944 році серія «Gott mit uns!» була опублікована окремою книгою, а в 1950-му Гуттузо за свою роботу отримав премію Світової ради миру⁹⁷.

«Вона залишається одним із найпіднесених документів світового образотворчого мистецтва, пов'язаних з війною проти фашистського варварства», — писав про серію Гуттузо літературний критик Аліката. Серія складалася з ілюстрацій тушшю, підфарбованих аквареллю. Автор концентрував увагу на звірячих сценах вбивств, що чинилися збожеволілими нацистськими солдатами. Малюнки захоплювали своїм емоційним тиском — нервовий каданс, барвисті дисонанси передавали глядачеві горе та ненависть художника. Скорчені в агонії тіла, що втратили природний вигляд обличчя, моторошні деталі сприймалися не як документальне свідчення, а як стихійний протест проти кривавого насильства, що йде з самих глибин душі

⁹⁶ Там же. С. 98.

⁹⁷ De Grazia V. The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy. — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 99.

митця⁹⁸.

У результаті військові дії, антифашистський опір та крах тоталітарного режиму значно вплинули на свідомість художників, перед якими тепер було відкрито новий шлях у мистецтві. Працювати як раніше вже було неможливо, і потрібно було шукати нове ідейне натхнення. У цих реаліях багато майстрів починали звертатися до сучасного закордонного мистецтва, щоб почерпнути інші тенденції.

В кінцевому рахунку, характеризуючи образотворче мистецтво за правління Муссоліні, варто підкреслити, що хоч у ньому і не було єдиного офіційного стилю, проте воно все ж таки мало підтримувати міф про непереможність і велич Риму, пропагувати загальне благополуччя, слідувати ідеалам і вимогам правлячого режиму. У цьому середовищі співіснували як радикальні футуристи, так і сюрреалістичні метафізики, що творили своє мистецтво для фашистської партії. Однак після зближення з Німеччиною, де панував єдиний офіційний стиль, італійському фашистському уряду довелося покінчити з багатьма художніми експериментами. Оскільки у Третьюму Рейху авангардистські стилі вважалися «дегенеративними», ексцентричний рух футуризму довелося замінити стилем спокійнішого неокласицизму. Хоча загалом в Італії 1920-1940 років у образотворчому мистецтві спостерігався значно більший рівень свободи, ніж у нацистській Німеччині та СРСР.

Таким чином, фашисти прагнули не відроджувати старе, це уявлялося неможливим, адже фашизм — це прогрес, який заперечує усе попереднє і дивиться лише вперед. Вони хотіли модернізувати вічні образи Риму (громадяни, римський орел, фасції) та актуалізувати ідеологію фашизму у мистецтві. Якоюсь мірою їм вдалося цього досягти, але зважаючи на переважання плюралізму в образотворчому мистецтві, художники могли вільно протистояти установкам режиму і творити не лише в пропагандистських мотивах.

⁹⁸ Лифшиц М. А. Искусство и фашизм в Италии. — М.: Галарт, 1978. С. 117.

РОЗДІЛ II

АРХІТЕКТУРА ТА МІСТОБУДУВАННЯ

Італійська фашистська архітектура, як і образотворче мистецтво, проходила кілька етапів свого розвитку. На початку 1920-х років футуризм, що проник в усі художні напрямки, нарік «неугодною» класичну архітектурну спадщину кінця XIX сторіччя і виступив проти традиційного «музейного» будівництва в Італії.

У зв'язку з цим футуристи запропонували архітектурній спільноті затвердити їхній радикальний проект «Нове місто», в якому передбачалося звести сучасний технічно розвинений мегаполіс, який не мав жодних історичних аналогів ⁹⁹. Але фашистське керівництво не поспішало відмовлятися від традиціоналізму в архітектурі, й проект футуристів не був втілений у життя.

Зрештою, футуристи не змогли проявити себе належним чином в архітектурі 1920-х років. Однак у цей час деякі футуристичні мотиви можна було простежити в оформленні поштамтів та телеграфів, виконаних у стилі мозаїчних етюдів. Прогресивна стилістика будівель повинна була акцентувати увагу народу на досягненнях фашистського уряду у сфері комунікацій та вказувати на можливість свободи спілкування громадян між собою та безпосередньо з правлячою партією ¹⁰⁰.

Незабаром основні тези футуристичної утопії відкинули новечентисти. Архітектори-новечентисти П. Порталуппі, Дж. Понті, Е. Ланчіа та Дж. Муціо надихалися ампіром, засуджували холодний академізм та закликали до нововведень в архітектурі.

Муціо писав: «Швидкоплинний вирішальний штрих проведено (після Першої світової війни)... Він знадобився, щоб замість гіперболічного,

⁹⁹ Нестерова Т. П. Фашистский стиль в итальянской архитектуре. — Вести Уральского государственного университета, 2004. С. 16.

¹⁰⁰ Уланский А. А. Архитектура Италии в пропагандистской политике фашистской державы. — Тамбов: Грамота, 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-italii-v-propagandistskoy-politike-fashistskogo-gosudarstva> (дата звернення: 01.04.2022).

різкого і довільного індивідуалізму, знову встановити порядки; тільки ґрунтуючись на організованій спільності могла сформуватися нова архітектура... Однак із поєднання різнопланових та суперечливих творів не може скластися новий стиль епохи; необхідно взяти до уваги, що цілісність комплексу важливіша за окрему будівлю».

Новечентисти апелювали до узагальнених трактувань середземноморської класики ще на початку 1920-х років, проектуючи її сплющені «знаки» на шестиповерхові міланські будинки «Ка Брутта», що з'єднувалися масивними склепіннями. Експерименти міланських містобудівників видозмінювалися від витончених схем, абстрактна геометрія яких нехтувала виразом текстилю («Палац мистецтв», 1933, з його піднесеним арочним портиком, архіт. Дж. Муціо), до масивів цегляної кладки, що обігрували «тілесність», в яких наче було занурено ордер («Palazzo dei sindacati», 1930-1932, архітектори А. Бордоні, Л. М. Канева та А. Кармінаті)¹⁰¹.

На загал, до кінця 1920-х років, у період економіки, що стабілізувалася, в італійській художній культурі домінував стиль неокласицизму. В сфері архітектури для нього було характерним поєднання класичних античних форм із модерною стилістикою. Суть неокласицизму полягала у дотриманні традицій Римської імперії поряд із звеличенням сучасної Італії.

Фашистська правляча верхівка вимагала від архітекторів втілювати великі історичні моменти, що викликатимуть гордість народу, в грандіозних архітектурних ансамблях з граніту і мармуру. Характерним для неокласицизму було використання помпезних елементів декору, фашистської символіки, а також прикрашання фасадів будівель високими мармуровими арками¹⁰².

У стилі давньоримських арок було збудовано монументальну

¹⁰¹ Piacentini M. Per l'autarchia politica dell'architettura. Nuova rinascita. Architettura moderna. — Marsilio Editori, 1996. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fedoa.unina.it/2934/1/Perna_Storia_dell_Architettura_e_della_Citta.pdf (дата звернення: 01.04.2022).

¹⁰² Нестерова Т. П. Фашистский стиль в итальянской архитектуре. — Вести Уральского государственного университета, 2004. С. 23.

тріумфальну арку в Генуї (1923 р.) та «Пам'ятник Перемоги» у Больцано (1928 р.). «Пам'ятник Перемоги» був виконаний у вигляді трипрогонових тріумфальних воріт з потужними колонами. Арочні фасади прикрашали багатопверхові будівлі Палацу італійської цивілізації, збудованого для Всесвітньої римської виставки (1938 р.) та спортивного центру «Foro Itálico» у Римі (1934 р.). Велика площа стадіону була прикрашена шістдесятьма мармуровими статуями, що досягали чотирьох метрів заввишки. Вони символізували естетику та благородство італійських атлетів¹⁰³. За аналогією зі спорудами античної епохи Римської імперії Палац італійської цивілізації був названий «Квадратний Колізей», а Палац конгресів — «Квадратний Пантеон».

Крім того, в італійську архітектуру вдалося проникнути і впливу католицької церкви. З 1933 року, коли Муссоліні проголосив народу, що фашизм релігійний, з'явилося багато державних замовлень для будівництва культових споруд. Так, архітектори збудували церкву Петра та Павла, спираючись на стилістичні мотиви храмової архітектури епохи християнства. Купол церкви став другим за величиною в Римі після купола собора Святого Петра¹⁰⁴.

Панування архітектури монументалізму в Італії завершилося з приходом у країну світової економічної кризи на початку 1930-х років. Стан італійської економіки посилила і війна з Абіссінією, яка на думку уряду мала навпаки поліпшити фінансове становище в державі¹⁰⁵. Незабаром через погіршення економічних умов треба було поступово замінювати новими стилями досить дорогої архітектурний монументалізм. Так у будівництві почали застосовувати елементи символізму та раціоналізму.

Архітектура символістів підтримувала настанови режиму про

¹⁰³ Piacentini M. Per l'autarchia politica dell'architettura. Nuova rinascita. Architettura moderna. — Marsilio Editori, 1996. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fedoa.unina.it/2934/1/Perna_Storia_dell_Architettura_e_della_Citta.pdf (дата звернення: 02.04.2022).

¹⁰⁴ Гыбина М. М. Поиск национального характера итальянской архитектуры 20-х – 30-х годов XX столетия. — М.: Культура, 2008. С. 71.

¹⁰⁵ Linehan T. Fascism, 1922-1943: Parties, Ideology and Culture. — Manchester: Manchester University Press, 2000. P. 77.

«традиційне мистецтво». Дотримуючись вказівок символістів, будинки перестали будувати в монументальній манері, проте при цьому в них переважало використання великої кількості декоративних елементів, які виконували ідеологічну функцію. Найвідомішим архітектором-символістом був Марчелло Пьячентіні, який обіймав посаду голови італійської школи архітектурного академізму¹⁰⁶.

Поряд із символізмом велике значення набув і стиль раціоналізму. Архітектура будівель стала набувати простіших форм, дорогі граніт і мрамур були замінені бетоном, металом і склом. Прийоми раціоналізму стали використовуватися в основному для будівництва житлових комплексів, промислових підприємств та деяких інших споруд. Так було спроектовано туберкульозний санаторій в Александрії (1932 р.), вокзал та стадіон у Флоренції (1935-1938 рр.).

У цей же період проводилося будівництво прогонових промислових конструкцій зі склепінними покриттями зі збірного залізобетону. Прикладом такого будівництва міг стати п'ятиповерховий корпус автомобільного заводу Fiat, спроектований знаменитим туринським архітектором Джакомо Матте-Трукко. Корпус будівлі було споруджено таким чином, що складальний конвеєр, розташований на першому поверсі, досягав верхнього поверху по спіральній конструкції. Готові автомобілі виїжджали нею на дах корпусу, де був розташований випробувальний трек¹⁰⁷.

Архітектура раціоналізму в повному обсязі відповідає планам держави щодо забезпечення громадян доступним житлом, а отже, водночас виконувала пропагандистську функцію, що полягала в демонстрації того, як фашистська влада дбає про свій народ. Реалізація цих ідей здійснювалася під час будівництва у Середній Італії на територіях висохлих малярійних боліт кількох нових мегаполісів. Загальна тенденція була такою, що нові міста

¹⁰⁶ Нестерова Т. П. Фашистский стиль в итальянской архитектуре. — Вести Уральского государственного университета, 2004. С. 32.

¹⁰⁷ Гыбина М. М. Поиск национального характера итальянской архитектуры 20-х – 30-х годов XX столетия. — М.: Культура, 2008. С. 73.

зводилися на раніше незасвоєних територіях, а їх інфраструктура створювалася з нуля. Найчастіше вони мали широкі площі та довгі вулиці, призначені для проведення урочистих походів та парадів. Центральні площі прикрашалися багатометровими колонними партійними висотками та будинками міського управління. Райони міст були поділені на житлові та робочі квартали. Найвідомішими містами періоду фашистської диктатури стали Сабаудія та Латина з населенням до трьох тисяч мешканців.

Масштабна містобудівна діяльність в Італії досить швидко почала залучати нових архітекторів, у тому числі іноземних. Так, наприклад, один із найвидатніших європейських містобудівників Ле Корбюзьє висловлював свою зацікавленість в італійській архітектурній програмі та мав намір взяти у ній участь ¹⁰⁸.

Тоді здавалося, що раціоналізм досяг визнання офіційного стилю в архітектурі. Впевненість у цьому зміцнювало й те, що Муссоліні дозволив відкрити в 1931 році виставку архітекторів-раціоналістів. Однак під час того як раціоналісти тріумфували і вірнопіддано дякували диктатору, Марчелло П'яцентіні, який очолював Національну спілку архітекторів, досить вороже поставився до цих новин.

Саме тоді завершилося формування напряму, який у історичної перспективі найбільше сприймається як архітектура режиму, втілення його міфології. У ньому лідирувала група, очолювана П'яцентіні і критиком Уго Оджетті — «двома фатальними фігурами, двома продажними людьми, які були обдаровані справжньою культурою і розумом, цілком розуміючи, отже, сенс своїх дій» ¹⁰⁹, — як писав про них Ернесто Натан Роджерс, один з лідерів молодих італійських раціоналістів.

У цій парі Оджетті підтримував екстремістський академічний монументалізм, полемізуючи з більш широко мислячим П'яцентіні. Проте

¹⁰⁸ Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Градостроительство XX века в странах капиталистического мира в 2 томах. Том 2. — М.: Стройиздат, 1979. С. 149.

¹⁰⁹ Иконников А. В. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура XX века. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. — М.: Искусство, 1972. С. 239.

саме останній розгорнув цькування раціоналістів, у якому критичні міркування підмінялися політичними оцінками. Він стверджував, що раціоналізм лише претендує на те, щоб бути фашистським, фактично будучи більшовицьким: «Нам в Італії нема сенсу ставати більшовиками, щоб бути раціоналістами»¹¹⁰.

Грубі атаки призвели до розвалу заснованої 1930 році організації «Італійський рух до раціоналістичної архітектури» (МАР). Почалося витіснення раціоналізму зі сфери практичної діяльності агресивними послідовниками П'яцентіні, який запропонував свій «стиль Літторіо» (стиль лікторських знаків, емблеми фашизму) як офіційно визнану архітектуру фашистської партії¹¹¹.

Фактично, «стиль Літторіо» був еkleктичною рівнодіючою між символістським неокласицизмом «новеченто» і раціоналізмом. Його першою реалізацією була створена П'яцентіні при реконструкції нетрівних кварталів у центрі Брешиї площа Вітторіа (1932). Над нею піднімалася асиметрично поставлена вантажна 9-поверхова «Вежа революції», монотонно розчленована, з тупим силуетом і не так спрощеними, як огрубленими класичними деталями. Словник форм п'яцентінівського стилю остаточно визначився у великомасштабній будівлі Палацу правосуддя в Мілані (1932-1940), масивні корпуси якого утворювали периметральне облаштування невеликого кварталу¹¹². Ключовим твором «стилю Літторіо» став комплекс Університетського містечка в Римі (1933-1935). Звеличення його сили, що звучало як головний мотив, наполегливо виникало у фашистській пропаганді, адресованій молоді.

У 1937-1942 роках П'яцентіні разом з Джузеппе Пагано, Луїджі Піччінато, Етторе Россі та Луїджі Віетті проектували центр міста-супутника Риму ЕУР (Esposizione Universale di Roma) для всесвітньої виставки, що

¹¹⁰ Уланский А. А. Архитектура Италии в пропагандистской политике фашистской державы. — Тамбов: Грамота, 2019. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-italii-v-propagandistskoy-politike-fashistskogo-gosudarstva> (дата звернення: 02.04.2022).

¹¹¹ Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм. — М.: Прогресс, 1986. С. 189.

¹¹² Тарквини А. История итальянской фашистской культуры, 1922-1943. — Висконсин, 1990. С. 64.

повинна була проводитися в 1943 році. З комплексом пов'язувалися великі очікування. За задумом Муссоліні, його постійні споруди — музеї, палаци, зал конгресів, меморіали, як і його інфраструктура, мали послужити формуванню ядра Третього Рима. Заявлялася постфутуристична претензія — закласти основу цивілізації майбутнього, яку осяює слава Римської імперії. Рим мав стати повноправним політичним центром країни. Фашистська партія мала намір зосередити там своє центральне керівництво та проводити масові пропагандистські ходи та демонстрації¹¹³. Для цього в центрі Риму потрібно було знести кілька кварталів і прокласти на їхньому місці нові парадні дороги та алеї. На місці знесених житлових районів повинні були прокласти широкі радіальні проспекти, що ведуть до центру, забудовані багатоповерховими будинками, що дозволило б створити абсолютно нові мікрорайони, що відрізнялися від навколишніх будівель XIX століття.

За вказівкою фашистського командування потрібно було побудувати нові житлові комплекси з поліпшеним плануванням. Новобудови мали стати ідеальним місцем для життя політизованого громадянина. Право жити у них отримували б ветерани та фашистські активісти¹¹⁴. Проект передбачалося завершити великими спорудами, оточеними гігантськими колонадами.

Монументальна відчуженість архітектури П'яцентіні повинна була вселяти людині уявлення про те, наскільки мізерний у порівнянні з волею нації він сам і його повсякденність. Дуче велично завмирав на тлі великомасштабних помпезних декорацій, що нагадували про імперію цезарів і втілювали дистанцію між володарем та масою. Ця архітектура залишала осторонь реальні потреби людей, та її афектовані образи вселяли, що вона дає їм щось «вище». Проте помпезний ансамбль, занедбаний 1943 року, багато в чому змінюючи, добудовували вже в п'ятдесяті роки, як міський

¹¹³ Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Градостроительство XX века в странах капиталистического мира в 2 томах. Том 2. — М.: Стройиздат, 1979. С. 190.

¹¹⁴ Там же. С. 190.

район з комплексами адміністративних, громадських і житлових будинків¹¹⁵.

Програми громадських робіт у 1942-1943 роках, що послаблювали соціальний тиск безробіття, пов'язувалися з містобудуванням, яке визначалося як «державне мистецтво», що ґрунтувалося на «нормі існування» нації¹¹⁶. У кожному місті, залежно від того, що йому було призначено «згори», ця норма трансформувалася. Але завжди залишалася вимога розчинити індивідуальність у стані, підпорядкованому системі державної єдності.

Зрештою, для архітектури епохи фашизму було характерним співіснування різних стилістичних прийомів, таких як монументальність, поєднання простих елементів та складної символіки, помпезність та метрична впорядкованість. Завдяки такому розмаїттю форм вдавалося побудувати споруди, які захоплювали дух глядача, а також пропагували своїм виглядом культ сили та величі. Все це мало створювати атмосферу національної єдності і гордості, яких так прагнув фашистський уряд.

Також особливістю італійської архітектури 1920-х — початку 1940-х років було і те, що на відміну від інших тоталітарних режимів італійський фашизм не прагнув чогось єдиного та офіційного. Тому в архітектурі можна було простежити як роботи футуризму та раціоналізму, так і римського класицизму.

Крім того, багато дослідників вважають, що за правління Муссоліні в архітектурі та містобудуванні не вдалося досягти видимих результатів, порівняно з темпами широкомасштабного будівництва в СРСР і Німеччині. Однак такі судження помилкові, тому що в фашистській Італії архітектурні споруди розміщувалися хаотично по всій державі і не лише у великих містах, а й у маленьких провінціях. Проте Італія була добре забудована.

Велике значення для пропаганди на думку Муссоліні мали також

¹¹⁵ Гыбина М. М. Поиск национального характера итальянской архитектуры 20-х – 30-х годов XX столетия. — М.: Культура, 2008. С. 111.

¹¹⁶ Piacentini M. Per l'autarchia politica dell'architettura. Nuova rinascita. Architettura moderna. — Marsilio Editori, 1996. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fedoa.unina.it/2934/1/Perna_Storia_dell_Architettura_e_della_Citta.pdf (дата звернення: 04.04.2022).

пам'ятки архітектури, споруджених поза Італією — в колоніях. Колоніальна архітектура мала стати не лише видимим символом нової Італії, а й символом єдності нової Римської імперії, створеної Муссоліні. Тому архітектуру в епоху диктатури Муссоліні, порівнюючи з іншими тоталітарними державами, можна в цілому охарактеризувати як виняткову та унікальну.

РОЗДІЛ III

КІНЕМАТОГРАФ

Кіноіндустрія займала чільне місце у пропагандистській політиці всіх тоталітарних режимів та дозволяла ефективно впроваджувати ідеологію в широкі маси. Тому Муссоліні, прийшовши до влади, публічно заявив, що «кінематограф — наймогутніша зброя в управлінні державою»¹¹⁷.

Після Першої світової війни італійське кіно перебувало в стані застою. У 1920-х роках екрани країни були викуплені закордонними кінокомпаніями. Кіновиробництво практично зупинилося: з 1922 року з усіх кінострічок, які показували в італійських кінотеатрах, лише 5% знімалося на державних майданчиках — решта припадала на імпорتنі картини. У таких умовах більшість національних кінокомпаній збанкрутували і закрилися, внаслідок чого без роботи залишилися актори, режисери та технічний персонал. Робочі кадри були змушені залишити Італію, вирушивши на заробітки до сусідніх країн (Німеччина, Франція, у деяких випадках і Сполучені Штати). У зв'язку з цим в Італії з 1920-х років кінокомпанії були здатні випускати лише близько 10 фільмів на рік.

Правляче фашистське керівництво було стурбоване проблемою національного кінематографа і для його оновлення в 1924 році заснувало інститут «Союз освітнього кіно» — L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), який спеціалізувався на розробці культпросвітфільмів. Через рік він отримав статус «Національного інституту», а в 1926 році, згідно з новим указом, перед показом у кінотеатрі кожного нового фільму мав демонструватися кіножурнал зі стрічками від «LUCE»¹¹⁸. В 1927 році відомий підприємець і кінопродюсер Стефано Пітталуга був обраний на посаду керівника «LUCE». Перед Пітталугою було поставлено завдання —

¹¹⁷ Муссолини Б. Письма и выступления 1925-1926 гг. — Милан: Хепли, 1946. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=1> (дата звернення: 06.04.2022).

¹¹⁸ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. С. 78.

відродити колишню славу італійського кінематографа ¹¹⁹.

В 1929 році Стефано Пітталуга став власником ще й студії — Cines, де через рік спродюсував кілька кінострічок, до яких увійшов і перший італійський звуковий фільм — «Пісня кохання» (La Canzone dell'Amore). Згодом фашистська верхівка видала два укази на підтримку Пітталуги. Згідно з першим указом, понад 20% фільмів, які показували у кінотеатрах, мали бути виключно італійськими. Відповідно до другого, на початку кожного фільму мала обов'язково програватися авторська короткометражка «LUCE» ¹²⁰. Значення цих декретів полягало в об'єднанні освітньої та розважальної сторін кінематографа.

Через рік, на додаток до перших двох указів, набув чинності третій, у зв'язку з яким сценарії фільмів було дозволено писати або адаптувати лише італійцям; більшість акторів, режисерів та решти персоналу також зобов'язувалися мати італійське походження, а сцени нових кінострічок мали зніматися виключно в Італії. У 1932 році закон доповнили ще кількома пунктами: необхідно було скоротити імпорт іноземних кінокартин, при цьому підвищивши тарифи на їх ввезення; збільшити кількість італійських фільмів у прокаті до 30% ¹²¹.

Проте зусиль держави було замало, щоб використати комерційне кіно з метою пропаганди. Джузеппе Боттаї, який очолював міністерство корпорацій, зауважував, що італійці не були зацікавлені у відвідуванні кінотеатрів. Він думав, що публіку дратували фільми, схильні повчати, глядачі бажали розважатися ¹²². У зв'язку з такими висновками, державне управління сконцентрувалося на випуску розважальної продукції, маючи намір не тільки посилити позиції галузі, що розвивається, а й задати новий напрямок у національному кіновиробництві.

¹¹⁹ Там же. С. 79.

¹²⁰ Там же. С. 79.

¹²¹ Landy M. Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. — Princeton University Press, 1986. P. 47.

¹²² Боттаї Дж. Risultanze dell'inchiesta sull'arte fascista. 1927. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=> (дата звернення: 08.04.2022).

Насправді байдужість широких глядацьких мас до кіномистецтва пояснювалася тим, що Італія до першої третини ХХ сторіччя все ще була провінційною країною, де переважав сільський життєвий уклад. Жителі Італії, зважаючи на роздрібленість її областей, говорили на різних діалектах і дотримувалися неоднакових унікальних традицій. Тому у 1920-х та 1930-х роках італійський кінематограф не міг залучити єдину глядацьку масу.

Варто ще взяти до уваги те, що з появою звуку в кіно виникла мовна проблема: стрічки знімалися, як правило, лише на тосканському діалекті; він хоч і вважався основною італійською мовою, однак у певних областях, переважно на півдні, публіці при перегляді фільмів не вдавалося зрозуміти про що йдеться¹²³.

Особливу роль в італійському кінематографі епохи фашизму зіграв журналіст Луїджі Фредді. У 1932 році Фредді було доручено задокументувати переліт Маршала фашистської авіації Італо Бальбо із США назад до Італії. Під час цієї подорожі Фредді та його помічники-редактора вирішили відвідати Голлівуд та залишитися там на тиждень. Однак вони затрималися в Каліфорнії на два місяці і за цей час детально дослідили Фабрику мрій. Після чого Луїджі Фредді зробив висновок про те, що італійський кінематограф значно відстає у плані технічної оснащеності, професіоналізму кадрів та зв'язків із громадськістю від кіноіндустрії інших країн. Він оприлюднив кілька статей, у яких піддав конструктивній критиці всю структуру італійського кіно. На ці гучні заяви відреагував Муссоліні, який незабаром запропонував журналістові покращити стан національного кіномистецтва¹²⁴.

Фредді вважав за неприпустиме надмірний тиск фашистського керівництва на кінематограф. Він планував задіяти у кіноіндустрії як

¹²³ Soffici A. Fascist Art. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. P. 55.

¹²⁴ Нестерова Т. П. Политика итальянского фашизма в сфере культуры: по материалам II конгресса фашистских институтов культуры. — Екатеринбург: Урал, 2005. С. 28.

приватні, так і громадські фінанси, закликав розширити глядацьку аудиторію та вимагав створити аполітичне кіно, яке, проте, відображало б образ унітарної, могутньої фашистської нації. Так Фредді поставив перед режимом дві ключові цілі: відродити національний кінематограф та зробити фільми непрямим інструментом у справі згуртування мас, ідеологічно підігнавши їх під курс та політику партії ¹²⁵.

Таким чином, Луїджі Фредді зміг заручитися підтримкою режиму й обійняти посаду генерального директора в спеціально для нього заснованому в 1934 році відомстві у справах кінематографа. Відомство перебувало під юридичним контролем Міністерства пропаганди, яким керував зять Муссоліні — Чіано Галеаццо. Міністерство керувало багатьма галузями культурної політики, але переважно найбільшу увагу там приділяли друку, журналістиці, а тепер і кіномистецтву. Чіано на зборах у Сенаті висловлювався з приводу створення оновленої національної італійської культури шляхом збереження її традицій, слави та могутності ¹²⁶.

У період із 1934 по 1940 рік відомство у справах кінематографа пропустило як мінімум триста сценаріїв. Кількість фільмів, схвалених відомством та випущених у прокат, зростала з кожним роком. Якщо в 1935 році їх налічувалося лише 40, то в 1943 році кількість кінострічок зросла до 120. Ще одним досягненням Луїджі Фредді було заснування «Чінечітти» — сучасної та добре технічно оснащеної кінофабрики ¹²⁷. Її офіційне відкриття відбулося 18 квітня 1937 року. Фашистське керівництво поклало на неї великі надії і надавало значну фінансову підтримку. Незабаром «Чінечітта» стала центром італійської кіноіндустрії і з 1937-го по 1943 рік випустила 345 повнометражних кінострічок. Згідно з підрахунками, на ній було спродюсовано та знято дві третини всієї італійської кінопродукції під час правління фашистської диктатури.

¹²⁵ Там же. С. 29.

¹²⁶ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. . 91.

¹²⁷ Brunetta G. The history of italian cinema. — Milano, 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.academia.edu/65502377/The_history_of_Italian_cinema_a_guide_to_Italian_film_from_its_origins_to_the_twenty_first_century (дата звернення: 12.04.2022).

До того ж, Муссоліні закликав організувати масове кіновиробництво, а водночас провести підготовку професійного кадрового складу. Так, у Римі в 1936 році для виконання цих завдань було відкрито «Експериментальний кіноцентр» (Centro Sperimentale di Cinematografia).

Поступово кіно ставало потужною зброєю у пропагандистській політиці фашистської держави. Хорошим прикладом, що підтверджує це, була мова, яку цілеспрямовано стандартизували для того, щоб консолідувати суспільство. Для усунення лінгвістичних дефектів в італійській мові було проведено політику щодо усунення варваризмів, регіональних діалектів та іноземних прислівників. Тому в кінострічках з 1937 року були заборонені іспанізми¹²⁸.

Щодо пропаганди у фашистських фільмах, обов'язковими умовами її впливу були: зображення щасливого повсякденного життя, прославлення цінностей партії, звеличення держави та ототожнення її з великою Римською імперією, заклик громадян до військових дій, до ненависті та висміювання ворогів Італії (СРСР, Франція, Велика Британія, США), а також підтримка колоніальної політики режиму.

Перший фашистський пропагандистський фільм був знятий у Флоренції у 1923 році режисером Маріо Вольпе та отримав назву «Крик орла». За сюжетом у головній ролі кінокартини був сам Муссоліні, ототожнений із національним героєм Італії — Гарібальді. Крім того, у фільмі можна було помітити велику кількість біблійних посилань, що свідчило про переважання символізму в італійському пропагандистському кіно¹²⁹.

Що стосується цензури, то найчастіше її зазнавали зарубіжні фільми, особливо американські, оскільки на думку фашистського керівництва вони могли негативно вплинути на італійський народ. Головна мета цієї цензури полягала не в тому, щоб заборонити показ іноземних фільмів, а в тому, щоб їх перетворити, щоб вони не суперечили фашистській ідеології, а також не

¹²⁸ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. С. 93.

¹²⁹ Landy M. Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. — Princeton University Press, 1986. P. 50.

спонукали італійський народ до прояву екстремістських дій проти уряду. У зв'язку з цим поява звуку в кіноіндустрії на початку 1930-х років значно розширила можливості цензури, яку відтоді можна було внести на етапі перезапису кінострічки та додати нові діалоги ¹³⁰. Однак якщо фільм вважався повністю непридатним для італійського глядача, його забороняли на державному рівні і не виставляли на продаж.

Прикладом такої політики може бути кінокартина «Обличчя зі шрамом» режисера Говарда Хакса, яка вийшла в прокат у 1933 році. Фашистське керівництво відразу ж визнало її непридатною і заборонило поширювати її копії на території Італії, обґрунтувавши це тим, що «всі злочинці, які підтримували зведення страхітливого об'єкта, навіть якщо вони жили в американському середовищі, були італійцями» ¹³¹.

Загалом, з 1930 по 1943 роки в Італії було знято 772 кінострічки, з яких близько трьох десятків належали до категорії фільмів з перевагою прямої пропаганди. Основними пропагандистськими фільмами були: «Стара Гвардія» Алессандро Блазетті (1933 р.) і «Чорна сорочка» Джоваччино Форцано (1934 р.), «Кондотьєри» Луїса Тренкера (1936 р.) та «Lo squadrone bianco» Аугусто Хеніни (1937 р.) ¹³².

Однак у фашистській Італії, на відміну від СРСР та Німеччини, уряд обходився лише зовнішнім контролем над поведінкою народу і виявляв велику поблажливість до інтелігенції доти, доки вона не йшла проти режиму. Тому фашистське мистецтво дозволяло співіснувати й іншим кінематографічним напрямкам.

Так, наприклад, на початку 1930-х років з'явився новий кіножанр — комедії «білих телефонів». Назва жанру була зумовлена тим, що в таких фільмах спеціально розміщували у кадрі телефони білого кольору, що

¹³⁰ Soffici A. Fascist Art. In *The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents*, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. P. 58.

¹³¹ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. С. 108.

¹³² Brunetta G. *The history of italian cinema*. — Milano, 2003. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.academia.edu/65502377/The_history_of_Italian_cinema_a_guide_to_Italian_film_from_its_origins_to_the_twenty_first_century (дата звернення: 12.04.2022).

символізували багатство та високе соціальне становище власника¹³³. Такі фільми вважалися легкими і сентиментальними, вони популяризували сімейні цінності і завжди мали щасливий кінець. Найвідомішими з них були: «30 секунд кохання» Маріо Боннара (1936), «Буду любити тебе завжди» Маріо Камеріні (1933/1943), «Таємна кохана» Карміне Галлоне (1937), «Сеньйор Макс» Маріо Камеріні (1941). Кінокартини, зняті у жанрі «білих телефонів», становили найбільшу частину італійського кінопрокату.

Іншим напрямом у кінематографі, який поширювався паралельно з пропагандою, був більш формений та витончений каліграфічний жанр, що характеризується більшою сюжетною складністю, переповненою літературними, художніми та театральними посиланнями. Найпопулярнішим представником цього кіно-жанру вважався письменник і режисер Маріо Солдаті, який після прем'єри свого фільму «Piccolo Mondo Antico» у 1941 році набув небувалої слави¹³⁴.

Завдяки діяльності «каліграфістів» було внесено значний внесок у становлення неореалізму, адже на початку 1940-х років мало хто наважувався знімати фільми, відмінні від нейтрального «білотелефонного» жанру та типового пропагандистського кіно. Усім цим прогресивним режисерам вистачало хоробрості відмовитися від прославлення та пропаганди фашизму¹³⁵. Їм вдалося зрушити італійський кінематограф з мертвої точки, а також внести в суспільство італійських діячів кіно дух сум'яття і творчих устремлінь, що не відбулися.

Безперечно, не підлягає сумніву і факт того, що фашизму вдалося проникнути в кінематограф і впровадити туди свою ідеологію через пропаганду. Проте тотального контролю з боку партії у кіно не спостерігалось з низки причин. По-перше, Муссоліні надто пізно зрозумів,

¹³³ Landy M. *Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943.* — Princeton University Press, 1986. P. 56.

¹³⁴ Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.: НП — Принт, 2016. С. 111.

¹³⁵ Там же. С. 112.

що режисерське кіно має надзвичайно великий потенціал створення культурного консенсусу: уряд змушував випускати у величезних кількостях патріотичні та пропагандистські короткометражки, створювані інститутом LUCE. По-друге, у кіноіндустрії 1920-1930-х років не було впорядкованої системи, були проблеми з фінансуванням та технічним оснащенням. Після Першої світової війни, італійське кіновиробництво перебувало в стані застою і не могло належним чином конкурувати із зарубіжною кіноіндустрією, особливо з американською, стикаючись при цьому з підвищеними експортними тарифами, відсутністю сучасного технологічного забезпечення та низьким рівнем зацікавленості глядача.

З початком Другої світової війни над кінематографом значно посилювався ідеологічний контроль, але навіть за такого розкладу фашистам не вдалося досягти хоч якихось схожих з Німеччиною та СРСР масштабів. Із 743 кінострічок, випущених в Італії з 1930 по 1943 роки, лише 30 було знято з використанням прямої пропаганди. Чи можна в повній мірі вважати це ідеологічним диктатом? Словом, все було не так просто: процеси придушення свободи не скрізь відбувалися однаково — в Італії виявилось достатньо придушити свободу духу, щоб змусити національну культуру загалом (і кінематограф у тому числі) регресувати. У таких умовах не доводилося переслідувати, заарештовувати та садити в концтабори італійську інтелігенцію.

Основна частина фільмів була безпосередньо ідеологізована фашистським режимом, відображаючи здебільшого звичаї і звички простого народу; вплив імперативів партії був непрямим, що дрібнішав тематику кінокартин і душив талановитих особистостей.

Таким чином, називати італійський кінофеномен періоду «чорного двадцятиліття» фашистським дуже помилково. Однак міркувати про те, що кінематограф в Італії був вільний від політичного та ідеологічного контексту, також буде невірно. Хоча метою фільмів того періоду була розвага глядача,

імперські амбіції, фашистські соціальні цінності, пропаганда і цензура, що пронизували стрічки, цілком відповідали духу часу.

РОЗДІЛ IV

ТЕАТР

На початку ХХ сторіччя в італійський театр проникло багато нових авангардистських течій. У перших рядах також були футуристи. Об'єктивно футуризм свідчив про необхідність модернізації італійського театру, якому явно не вистачало експресії та нових ритмів сучасного життя. Вимоги футуристів створити енергійний театр, що моментально реагує на світові події, мали свій сенс. Але, будучи деструктивною, а не творчою течією, вони займалися здебільшого епатуванням і розвагою публіки, не вносячи при цьому якісь нові художні форми в мистецтво. Максимальним досягненням футуристів були лише спроби застосувати деякі прийоми, які пізніше почали використовувати інші митці, що з їх допомогою достовірно відображали суперечливу сутність епохи. В результаті експерименти футуристів у модернізації італійського театру не виходили за рамки проведення скандальних та галасливих постановок, що загалом не мало якогось значного успіху в цій художній сфері¹³⁶.

У драматургії футуристичного театру переважно переважали п'єси-синтези — коротенькі сценки-замальовки, іноді не маючі тексту¹³⁷. Вони повинні були привносити дух новизни, але сутнісно представляли досить прості нариси побутового життя з примітивними алегоріями, що характеризували футуристичні гасла. Їхні п'єси в контексті драматургії були досить слабкі і могли використовуватися лише як підсобний матеріал для режисерських та сценографічних експериментів. Загалом футуристи написали близько п'ятдесяти «синтезів», що ввійшли у дві збірки: «Синтетичний футуристичний театр» (1920) та «Енергія» (1924).

¹³⁶ Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М.: Искусство, 1985. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-dvizheniy.htm> (дата звернення: 15.04.2022).

¹³⁷ Italian Futurism. 1909-1944 Reconstructing the Universe. — New York, 2014. P. 202.

Марінетті складав і ширші п'єси, поділяючи їх не на акти і картини, а також на «синтези». Наприклад, «Вулкани» (п'єса у трьох синтезах, 1926 — 1928), «Океан серця» (п'єса у шести синтезах, 1927), «Рух» (п'єса у восьми синтезах, 1929) та інші¹³⁸. Динамічна енергія футуристів втілювалася у формах, запозичених у символістів і діячів «театру абсурду», за якими Марінетті винаходив екстравагантні «шок-ефекти», що принижували глядача, особливо міщанського.

Оцінюючи драматургію Марінетті, критик 20-х років відзначав, що його «сучасність», по суті, давно пройдений символістами етап: «Поєднавши разом примар, каравани, клоаки, рабів, кухні, коштовності, публічні лазні, скелі, електропоїзди, джунглі, катакомби, вулкани, Марінетті хотів показати конвульсивність і абсурдність нашого часу, але показав лише те, що не має влади над драматургічною формою»¹³⁹.

Так, за всієї гучної діяльності і рішучості намірів драматургію футуристів не можна було визнати вдалою. Вже наприкінці 20-х років Муссоліні визнав місію футуристів завершеною і просто наказав закрити всі їхні театри.

Проявити себе в театральному мистецтві намагалися й інші представники італійського авангарду, такі як «сутінковики», «інтимісти», драматурги театру гротеску¹⁴⁰. Вони відрізнялися від футуристів тим, що не вдавалися у творчості до руйнації традицій, та їхня сценографічна діяльність не виходила за межі Італії. Вони зіграли значну роль в театральному мистецтві Італії. Це сталося через те, що послідовники цих напрямів ставили на сцені вистави, які були спочатку опозиційними по відношенню до буржуазного строю, а потім по відношенню до неокласичного театру, який насаджувався фашистами.

¹³⁸ Griffin R. *Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under Mussolini.* — London: Palgrave Macmillan, 2007. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/1237918.Modernism_and_Fascism (дата звернення: 15.4.2022).

¹³⁹ De Grazia V. *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy.* — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. P. 132.

¹⁴⁰ Мокульский С. С. *История западноевропейского театра в 8 томах. Том 8.* — М.: Искусство, 1988. С. 277.

«Сутінковики» та «інтимісти» на відміну від розвінчувачів футуристів, поставили собі за мету стати провідниками нової європейської драми. Вони слідували ідеям Стріндберга, Ібсена, але найбільше наслідували творчість Чехова. Тому їх називали майстрами чеховського стилю. Для італійської драматургії звернення до чеховської драми та ібсенізму однозначно мало значення пошуку нових форм. Але поверхове, формальне розуміння театру Чехова доводило італійських авторів до дрібнотем'я¹⁴¹. «Інтимісти» і «сутінковики» прагнули відображати у своїй творчості тихе життя, що «минає в спокої», культивували паузи, недомовленості, показ побутових деталей. Наслідуючи свою програму, вони уникали театральних мотивів. Це призводило до того, що дія п'єс відбувалася нудно і неживо, характери персонажів залишалися аморфними, діалоги — порожніми, на сцені панувала меланхолійна атмосфера.

Проте, всупереч примітивності програм та незначності своїх сценічних успіхів, «сутінковики» та «інтимісти» у театральному мистецтві та драматургії залучили опозиційно налаштовану частину глядачів та творчої інтелігенції, бо в їхніх настановах прослизав непрямий виклик мистецтву «неокласичного» театру.

На додачу до цього, вони намагалися уникнути участі у пропаганді офіційної ідеології. Саме тому в 1930-ті роки до лав «інтимістів» вступив знаменитий драматург Сем Бенеллі. Раніше він був близьким товаришем драматурга і поета Д'Аннунціо, але, розірвав з ним відносини, побачивши, що ідея надлюдини призвела того до співпраці з фашистською партією¹⁴².

Шукали нові шляхи у мистецтві й представники «театру гротеску», які пародували традиційну міщанську комедіографію. Засновником «театру гротеску» був Луїджі Кьяреллі, досить талановитий драматург, який мав лише одну успішну п'єсу — «Маска і обличчя» (1927 р.). Підзаголовок цієї

¹⁴¹ Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М.: Искусство, 1985. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-dvizheniy.htm> (дата звернення: 16.04.2022).

¹⁴² Бояджев Г. Н., Образцова А. Г. История зарубежного театра. Часть II. Театр Западной Европы XIX — начала XX столетия. — М.: Просвещение, 1984. С. 94.

п'єси — «гротеск за чотири кроки» — дав назву всьому напрямку, що культивував пародії на типові сімейні конфлікти ¹⁴³.

Представники «театру гротеску» не нехтували й містичними прийомами, характерними, наприклад, для п'єси Альберто Казелли «Смерть на канікулах» (1925). Наслідуючи звичайні для «театру гротеску» пародійні мотиви Казелла інтерпретував сюжет про самогубство змученої героїні через нерозділене кохання в тонах надзвичайно близьких до символістської містики, що первісне, пародійне завдання розчинилося в них ¹⁴⁴.

Дещо відмінне місце в колах драматургів гротеску займали П. М. Россо, Ді Сан Секондо та М. Бонтемпеллі. У цих майстрів актуальна тема знецінення людської індивідуальності викликала у творчості своєрідний сценічний образ — персонажа-маріонетку. Бонтемпеллі акцентував на зовнішніх проявах несамостійності людей. А Ді Сан Секондо наголошував на психологічному переродженні людини в ляльку ¹⁴⁵.

У 1930-ті роки в італійській драматургії настав період стагнації. У цей час почався період значних перспектив для театральної творчості. 28 квітня 1933 року на урочистих зборах з нагоди 50-річного ювілею Італійського товариства авторів SIAE у столичному театрі Арджентина виступив Муссоліні. У своїй доповіді, зокрема, він заявив: «Я чув розмови про кризу театру. Ця криза є... Тут необхідно розглянути два аспекти: духовний та матеріальний. Аспект духовний стосується авторів, а матеріальний — кількість місць у залі. Необхідно підготувати театр мас, який міг би вмістити 15 або 20 тисяч глядачів. Обмежена кількість місць у театрі призводить до подорожчання цін на квитки, що відштовхує народні маси. Театр, який, на мій погляд, є більш повчальним, ніж кінематограф, має належати народові. Сценічна робота має спонукати до великих колективних пристрастей, надихати до почуття живого та глибокого гуманізму. Робіть так, щоб

¹⁴³ Нольте Э. Фашизм в его эпохе. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 188.

¹⁴⁴ Мокульский С. С. История западноевропейского театра в 8 томах. Том 8. — М.: Искусство, 1988. С. 277. С. 287.

¹⁴⁵ Там же. С. 288.

колективні пристрасті стали втілюватись у драматичному мистецтві, і тоді ви побачите переповнені партери. Ось чому криза театру не буде подолана доти, доки не буде вирішена ця проблема»¹⁴⁶.

Однак, незважаючи на те, що правляча влада часто проводила різноманітні конкурсні заходи та вручала велику кількість нагород, цензура не дозволяла драматургам працювати в умовах творчої свободи. Тоді вони дійшли до висновку, що слід показувати у п'єсах сучасність алегоричними методами чи у формі побутових деталей. Майстри запроваджували нову міфологічну тематику, інтерпретували казкові мотиви, а також описували любовні пригоди та сімейні конфлікти. Так, разом із течіями «сутінковиків», «інтимістів» та «театром гротеску» заявили про себе нові — «герметизм» та «артистизм». Прибічники цих течій проводили пошуки нового, відкидали примітивні мирські проблеми, висловлюючи цим нонконформістську позицію¹⁴⁷. Найвідомішим драматургом того періоду був письменник-католик Уго Бетті.

Крім загальнонаціонального театру італійською мовою, в Італії з давніх-давен існували драматичні діалектні театри. Серед них найбільш виділялися римський, сицилійський, неаполітанський, венеційський, міланський та інші¹⁴⁸. Самобутні форми цих театрів перебували у межах тих культур, які переважали у регіоні та розвивалися кожна по-своєму з багатовікової політичної роздробленості країни. У цей період діалектальні театри тісніше зближались з літературним репертуаром, і ряд діалектальних сцен, слідуючи своїм фольклорним традиціям, долали рамки регіональних обмежень. Цей процес найінтенсивніше відбувався у діалектальних театрах Неаполя та Сицилії. Для сицилійського театру писали п'єси на діалекті такі автори, як яскравий представник «театру гротеску» Россо Ді Сан Секондо,

¹⁴⁶ Муссолини Б. Письма и выступления 1925-1926 гг. — Милан: Хепли, 1946. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=1> (дата звернення: 17.04.2022).

¹⁴⁷ Гальперина Г. А., Дятлева Г. Д., Смирнова Л. Н. Популярная история театра. — М.: Культура, 1995. С. 113.

¹⁴⁸ Бояджев Г. Н., Образцова А. Г. История зарубежного театра. Часть II. Театр Западной Европы XIX — начала XX столетия. — М.: Просвещение, 1984. С. 105.

послідовник та учень Джованні Вергі Ніно Мартольо; перекладав на сицилійський діалект частину своїх п'єс Піранделло, докорінно змінюючи неаполітанський діалектальний театр. За словами італійського дослідника театру В. Пандольфі, він ставав «не театром для Неаполя, але театром з Неаполя, улюбленим глядачами всієї Італії чи не більше, ніж власне неаполітанською публікою»¹⁴⁹. Справді, саме в Неаполі була найбільш помітна модернізуюча роль драматургів-реформаторів ХХ століття, які просували та популяризували діалектальний театр у загальнонаціональному італійському драматичному мистецтві.

Проте за доби правління фашистів суворо обмежувалася і переслідувалася діяльність таких театрів. Діалектальні трупи брали за основу тематику повсякденного життя народу, детально описували конфлікти у соціумі, показували безробіття, злидні і злочинність. Все це аж ніяк не підпадало під офіційну програму партії, і влада стала закривати діалектальні театри¹⁵⁰.

Наприкінці 1930-х років режим Муссоліні, який проводив політику так званої автаркії, зажадав від діячів культури перебудувати італійський театр і пристосувати його для пропагандистських цілей, оскільки для всієї італійської культури тоді офіційно дозволявся тільки напрям неокласицизму. На той час з авангардизмом вже було покінчено. Те саме мистецтво, яке в пору боротьби фашизму за владу віталось його ідеологами, в епоху стабілізації режиму, коли фашизм уже не тільки не потребував розхитування основ, але, навпаки, прагнув створити собі у всіх сферах тверду опору, це мистецтво стало непотрібним. Навіть «чистий театр» став у 1930-ті роки об'єктивно небезпечним. Тоді фашисти пропагували офіційний «мертвий» театр, який ґрунтувався на вихвалянні народного духу, непорушних державних засад і традицій. Завданнями нового театру були: викорінення

¹⁴⁹ Гальперина Г. А., Дятлева Г. Д., Смирнова Л. Н. Популярная история театра. — М.: Культура, 1995. С. 113.

¹⁵⁰ Там же. С. 114.

психологічного (міщанського) мистецтва та заборона будь-якої творчості авангардистських течій¹⁵¹.

Театральний неокласицизм полягав у проекції **поспішного (??)** стилю античності. Все це використовувалося при постановках п'єс на псевдоісторичні та міфологічні сюжети. Тим самим театр виявляв уряду і особисто Муссоліні вірнопідданські почуття. У жанрі неокласицизму стали трактуватися Верді, Альф'єрі, Шекспір та інші автори класичної опери та драми¹⁵². На площах у багатьох містах влаштовувалися пишні видовища, у яких брали участь загони чорносорочників та автоколони. Для постановки масових дійств іноді запрошували всесвітньо відомих театральних режисерів: Макса Рейнгардта, який показав кілька шекспірівських п'єс просто неба, Жака Копо, котрий поставив у 1933 році стилізовану містерію «Свята Олива» та п'єсу «Савонарола» на площі¹⁵³.

За фашистського режиму італійські режисери фактично перетворилися на організаторів пишних «масових дійств». Для подібних видовищ було характерно нехтувати театальною залюю, яка, нібито, була просякнута духом буржуазності. З метою надання спектаклю «традиційності» його проводили просто неба. У такому ключі розігрувалися і найзлободенніші п'єси, написані у зв'язку з недавніми подіями. Так, наприклад, у 1935 році в Кашинах — відомому флорентійському парку, кінорежисер Олександр Блазетті поставив спектакль «Вантажівка БЛ-18». То була славна історія вантажівки, яка вірою і правдою «служила народу», у трьох актах: у першому він підвозив боєприпаси італійським солдатам, що боролися на австрійському фронті, у другому акті доставляв до потрібного місця загін чорносорочників, у третьому, що живописує сучасний розквіт Італії, «БЛ-18» вже не діяв: він відслужив своє, став старим та іржавим, і його закопували в

¹⁵¹ Бояджев Г. Н., Образцова А. Г. История зарубежного театра. Часть II. Театр Западной Европы XIX — начала XX столетия. — М.: Просвещение, 1984. С. 96.

¹⁵² Кураш А. П. Театр Италии в период фашизма. — М.: Искусство, 2011. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-italii-v-period-fashizma> (дата звернення: 17.04.2022).

¹⁵³ Мокульский С. С. История западноевропейского театра в 8 томах. Том 8. — М.: Искусство, 1988. С. 298.

землю. Вистава Блазетті була відповіддю на заклик Муссоліні створити театр для мас, театр, який вмістив би двадцять тисяч глядачів ¹⁵⁴.

До 1940-х років в Італії набув значних глядацьких симпатій театр естради (вар'єте). У роки правління фашистської партії театр естради, поруч із кінематографом, став для італійського народу однією з найулюбленіших місць проведення вільного часу. Тут все здавалося дивним і вражало уяву: гарне оформлення сцени, чарівна музика, дотепні конферансьє, талановиті танцівниці. Але найбільш захоплюючими в естрадних програмах були сценки акторів-коміків. Їхній гумор був настільки зухвалим і гострим, а теми виступів злободенні, особливо спонтанна аналітика коміка будь-якої політичної новини, що застосування до них фашистської цензури було практично неможливим ¹⁵⁵. У той же час театр вар'єте являв собою той самий «Театр мас», до створення якого безперервно закликав Муссоліні італійських драматургів.

Водночас швидко набрав популярності в італійському театрі новий художній напрям, що прийшов із кінематографу — театр «білих телефонів». У період 1930-1937 років найвідомішим і найвидатнішим представником цього напрямку вважався сценарист та комедіограф Альдо де Бенедетті. З його репертуару найпопулярніших сентиментальних комедій театру та кіно виділялися: «Я тебе більше не знаю» (1931), «Капітуляція Тіті» (1932), «Людина, яка усміхається» (1933), «Волонтери» (1935) та інші ¹⁵⁶. Романтичні театральні постановки театру «білих телефонів» загалом відносилися до невігядливого, легкого жанру, де не було жодної згадки про будь-які соціальні або політичні конфлікти. Вони швидше були схожі на казку, ніж на повсякденне життя.

У 1939 році міністр народної культури Діно Алф'єрі виступив з доповіддю в Парламенті фашистів і корпорацій, де детально повідомив про

¹⁵⁴ Там же. С. 298.

¹⁵⁵ Гальперина Г. А., Дятлева Г. Д., Смирнова Л. Н. Популярная история театра. — М.: Культура, 1995. С. 122.

¹⁵⁶ Там же. С. 122.

стан італійського театру. На думку Алф'єрі, «отриманий кількісний результат не можна назвати якісним». Також не виправдалися очікування влади з «появи справжнього драматичного театру, здатного повною мірою передати мотиви та цінності фашистського духу»¹⁵⁷.

Однак, незважаючи на всі докладені зусилля партійної верхівки та драматургів, очікуваних результатів фашистського театру, рівних за масштабом з успіхом італійської драматургії кінця XIX — початку XX століття, ніяк не вдалося досягти. Публіка переважно визнавала найкращі п'єси, які були вигадані ще на початку століття до захоплення влади фашистами, де переважали революційні настрої, індивідуалізм, реалізм та песимізм. Водночас Муссоліні вимагав від драматургії прямо протилежного: показати на сцені театру непохитну віру громадян у фашизм; пропагувати жорстокість, завзятість, антиіндивідуалізм, силу духу, дисципліну, войовничість та загальний оптимізм.

З метою передачі в народні маси «атмосфери благополуччя» у 1930-х роках було написано та поставлено велику кількість п'єс. Однак глядачі театру цей «оптимізм» не поділяли, знаходячи твори профашистських драматургів відверто нудними та нецікавими¹⁵⁸.

Незважаючи на всі спроби уряду створити так званий фашистський професійний театр, здатний в усіх відношеннях відобразити на сцені цінності та настанови фашистської ідеології, задум зазнав невдачі. Разом з тим не вдалося вирішити проблему створення національного масового театру. Певною мірою це було досягнуто в театрі естради і в п'єсах легкого жанру, що зовсім не відповідало грандіозним планам фашистів. Загалом піввіковий період з кінця XIX сторіччя по 1943 рік деякі італійські історики театру схильні розглядати як «роки затримки», «застою», навіть «запізнення» у розвитку Національного театру (у порівнянні з іншими європейськими театрами), особливо у роки двадцятирічного фашистського правління.

¹⁵⁷ Нольте Э. Фашизм в его эпохе. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. С. 200.

¹⁵⁸ Кураш А. П. Театр Италии в период фашизма. — М.: Искусство, 2011. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-italii-v-period-fashizma> (дата звернення: 19.04.2022).

РОЗДІЛ V

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА

Шляхи розвитку італійської музичної культури у першій половині ХХ століття були досить складними та суперечливими. До захоплення влади фашистами італійські композитори, особливо такі відомі як Піццетті, Маліп'єро і Казелла, сприяли поглибленому вивченню та популяризації класичної спадщини італійської музики, а також зверненню композиторів до тематики психологічного характеру¹⁵⁹. Але водночас музиканти залишалися пасивними в ідейно-політичному відношенні та ігнорували соціальну та громадянську тематику, що об'єктивно сприяло зміцненню фашистської ідеології.

Поява в Італії у 1920-ті роки радіо, призвела до популяризації іноземних жанрів, таких як джаз, що прийшов із США. Проте, фашизм, який захопив у той же час владу, не схвалював поширення іноземної музичної моди. Навпаки, режим заохочував популяризацію пісень у традиційному стилі, і часто іноземні пісні трансливалися по радіо лише в тому випадку, якщо вони були перекладені на італійську мову. У період правління фашистів навіть був створений спеціальний орган прослуховування італійського радіо EIAR, який безпосередньо залежав від Міністерства народної культури¹⁶⁰. В 1929 командування EIAR випустило серію циркулярів, що містили список пісень, які суперечили національному порядку. До нього були включені деякі національні гімни (включно з «Марсельезою»), соціалістичні або анархічні пісні і навіть балади про подвиги неугодних режиму діячів (подвиг Умберто Нобіле на Північному полюсі тощо).

¹⁵⁹ Лебедь М. Н. Казелла и новая музыка Италии. — М.: Искусство, 2012. С. 30.

¹⁶⁰ Sachs H. Music in Fascist Italy. — London, 1987. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy (дата звернення: 24.04.2022).

Також фашизм нав'язував не лише переклад текстів іноземних пісень, а й імена співаків, аж до представлення великого Луї Армстронга на його першому турне Італією в 1935 році, як Луїджі Браччофорте ¹⁶¹.

Досить суперечливим було ставлення EIAR до джазової музики. З появою джазу в Італії його таврували як «негроїдну музику», але вже з 1927 року EIAR організовували танцювальні джазові клуби в Турині, Римі, Мілані та Неаполі. До 1930-х років в Італії сформувалися перші джазові оркестри, від Blue Star Піппо Барзіцці до оркестру Анжеліні, і це спонукало італійську молодь заповнювати танцювальні зали ¹⁶².

Однак після виходу статті Джорджа Піні, опублікованої в журналі *Il Popolo d'Italia* 1938 року, була раптово припинена трансляція джазової музики. У статті йшлося про те, що «мерзотно і обурливо для традиції і, отже, для лінії наступності — переносити на горище скрипки, мандоліни та гітари, щоб дати подих саксофонам і бити в барабанні перетинки відповідно до варварських мелодій, що живуть лише заради ефемерид моди!» ¹⁶³. Ця заява була зумовлена тим, що в Італії в 1938 році набули чинності расові закони і з того часу почалася справжня кампанія проти джазу, який до того ж містив у собі послання відкритості до нових культур і свободи, що, на думку фашистського режиму, відволікало італійську молодь від головних обов'язків — служіння Дуче та боротьбі за славу Італії.

Прийняті в 1938 расові закони особливо негативно вплинули на людей, що «належали до єврейської раси». Єврейським виконавцям було заборонено відвідувати концертні зали, а композиторам писати твори. Так відомий єврейський піаніст Гуальтьєро Вольтерра змушений був тікати з Флоренції до Австралії. Альберто Джентілі, який перевідкрив музичні твори Вівальді, провів жахливі роки в підпіллі, а Джино Модона, який написав знамениті

¹⁶¹ Курьшева Т. Д. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. — СПб.: Владос-пресс, 2007. С. 97.

¹⁶² Sachs H. Music in Fascist Italy. — London, 1987. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy (дата звернення: 24.04.2022).

¹⁶³ Mazzoletti A. Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra. — Bari: Laterza, 1983. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://books.google.it/books/about/Il_jazz_in_Italia.html?id=cVEUAQAAIAAJ&redir_esc=y (дата звернення: 24.04.2022).

фортепіанні п'єси, був заарештований і розстріляний у концентраційному таборі. Інші єврейські музиканти відійшли від громадянського життя і пішли у свого роду внутрішнє вигнання ¹⁶⁴.

Якщо розмірковувати про музику, яку хотів чути фашистський режим, то насамперед це були військові пісні та гімни. Найвідоміші гімни фашистів — «Ардіті» і «Балілла», а особливо «Джовінецца», написана Джузеппе Бланом, яка і стала офіційним гімном фашистської партії ¹⁶⁵. Серед неполітичних пісень найпопулярнішою була пісня Black Face Карла Буті. Загалом, щодо пісень, фашизм заохочував національні пісні, просякнуті дрібнобуржуазними цінностями, такими як дім, сім'я, добродієне сільське життя, материнство тощо. Наприклад, написана в 1940 році Беньяміно Джильї пісня «Матта» залишається досі однією з трьох найвідоміших італійських пісень у світі ¹⁶⁶.

Інші, більш значні творчі результати, було досягнуто у сфері симфонічної і камерно-інструментальної творчості та виконавства. Симфонічні та камерно-інструментальні концерти, які мали істотне значення в передвоєнний період, в 1920-1930 роки представляли найбільш яскравий і цікавий бік італійського музичного життя, примітний як зростанням професійної майстерності оркестрових колективів, на чолі яких стояли видатні диригенти (Молінарі, Казелла та ін.), так і розвитком камерних інструментальних ансамблів, початок яких поклав Казелла заснованим ним «Італійським тріо» ¹⁶⁷.

У різних містах Італії також влаштовувалися симфонічні сезони, де виступали солісти та ансамблі, у тому числі іноземні. Концерти в рамках таких нових для Італії заходів проводились, починаючи з 1930 року на міжнародних фестивалях. Наприклад, фестиваль сучасної музики у Венеції та

¹⁶⁴ Michaelis M. Mussolini and the Jews. — Oxford, 1978. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000271628044700133> (дата звернення: 24.04.2022).

¹⁶⁵ Sachs H. Music in Fascist Italy. — London, 1987. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy (дата звернення: 24.04.2022).

¹⁶⁶ Цимбал В. Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (На примере фашистской Италии, Третьего Рейха, СССР). — Тамбов: Грамота, 2014. С. 107.

¹⁶⁷ Лебедь М. Н. Казелла и новая музыка Италии. — М.: Искусство, 2012. С. 34.

фестиваль «Міжнародний музичний травень» (проходив з 1933 року у Флоренції), «Свято музики в Умбрії» (*La Sagra musica le umbra*) — фестиваль, що спеціалізувався на виконанні старовинної та сучасної музики. Фестиваль новинок» міста Бергамо (*Teatro della Nova di Bergamo*), заснований у 1937 році, був створений спеціально для здійснення постановок нових італійських концертів (щонайменше по три щороку), «Сієнські музичні тижні» виникли у 1939 році на базі Музичної академії «Кіджана» з метою ввести у музичний побут твори композиторів минулого, до того мало відомих. У різні роки ці музичні свята були присвячені А. Вівальді (1939), Алессандро та Доменіко Скарлатті (1940), майстрам венеціанської школи – Габріелі, Монтеверді, Каваллі, Марчелло, Галуппі (1941), Перголезі (1942). До певного моменту фашистський режим вітав і проведення у країні фестивалів, організованих завдяки закордонним ініціативам. Найважливішими з них були щорічні музичні фестивалі Міжнародного товариства сучасної музики (*International Society for Contemporary Music*). У міжвоєнній час міжнародне товариство провело три фестивали: у Венеції (1925), Сієні (1928) та Флоренції (1934)»¹⁶⁸.

Міжнародні фестивалі за короткий термін ознайомили італійську публіку з визначними пам'ятками класичної музики та численними творами сучасного музичного мистецтва¹⁶⁹. У репертуарі концертів були не лише симфонічні та камерно-інструментальні твори. Значне місце у них посідала також хорова музика та вокальна лірика. Ці концерти, безсумнівно, зіграли величезну роль у справі подолання духовного провінціалізму, художньої відсталості широких кіл італійських слухачів, вплинули на духовний світ молодого покоління італійських музикантів, формування яких відбувалося у 1930-х роках. Наслідком цього підйому, професійного та художнього зростання італійських музикантів стало формування молодого покоління

¹⁶⁸ Sachs H. *Music in Fascist Italy*. — London, 1987. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy (дата звернення: 24.04.2022).

¹⁶⁹ Цимбал В. Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (На примере фашистской Италии, Третьего Рейха, СССР). — Тамбов: Грамота, 2014. С. 110.

інструменталістів-солістів, серед яких були піаніст Карло Цеккі, який згодом став видним диригентом, віолончеліст Енріко Майнарді та інші.

Особливі зміни в італійському музичному мистецтві відбулися за активного наступу католицької церкви та її ідеологічних організацій на культурне життя країни, визначивши різке посилення релігійних мотивів у творчості низки композиторів, стимулюючи звернення до григоріанського хоралу, жанрів та форм старовинної культової музики¹⁷⁰. Однак у італійських композиторів інтерес до класичної спадщини зародився ще в передвоєнні роки і призвів до переважання в музиці неокласичного спрямування.

Безсумнівно, у 1920-ті — 1930-ті роки у творчості італійських композиторів помітно підвищилася питома вага творів на культову та філософсько-релігійну тематику. Але разом з тим важко було знайти серед такого роду творів хоча б один, який у досконалій формі втілює би войовничий дух католицизму, що вступив у духовну співдружність з фашизмом, і який був прийнятий католицькою церквою в канон релігійного ритуалу як зразок і приклад справжнього оновлення церковної музики.

В цілому, інтенсивне концертне життя Італії розвивалося в обхід, якщо не всупереч офіційній програмі побудови фашистської культури, не маючи нічого спільного з «інтелектуальним імперіалізмом», до якого закликав діячів італійського мистецтва Муссоліні. Варто підкреслити, що через відносну м'якість італійського тоталітарного режиму і через особливе заступництво Муссоліні, ця галузь культури була репресована меншою мірою, ніж її «аналоги» у Третньому рейху та СРСР. Більшість із великих діячів музичної культури стала залишати межі держави й продовжила займатися творчістю і наукою. Наслідком цього з'явилися — більшою чи меншою мірою — компроміси з режимом, які мало вплинули на художню творчість цих музикантів. На загальні нині неможливо заперечувати вплив тоталітарного

¹⁷⁰ Sachs H. Music in Fascist Italy. — London, 1987. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy (дата звернення: 27.04.2022).

режиму на музичну культуру Італії; однак нових музичних текстів, що несуть у собі всі риси тоталітарного мистецтва (надреалізм, монументальність, прагнення до класицизму, народність, героїзм), італійська музична культура дала відносно небагато. Найвидатнішим композиторам шляхом «духовної еміграції» більшою чи меншою мірою вдалося уникнути у своїй творчості тоталітаристських кліше. Найбільш типовим проявом тоталітарної музичної культури в Італії стало поширення жанру масової пісні та пісні-маршу з його специфічними ознаками, а також переважання музичних фестивалів як засобу демонстрації в досягненні фашистської музичної культури. До характерних артефактів тоталітарної музичної культури Італії можна віднести низку оперних постановок тієї епохи — як втілення прагнення національної класики, що звеличує «велику Італію».

РОЗДІЛ VI

ЛІТЕРАТУРНЕ ЖИТТЯ

У перші роки правління фашизму художня література привертала лише мізерну увагу влади, яка натомість зосереджувалась на отриманні абсолютного контролю над пресою. Для досягнення цієї мети міністерство внутрішніх справ видавало директиви, що мали власний прес-центр «Ufficio Stampa», та забезпечувало суворе дотримання таких директив¹⁷¹. У результаті до кінця 1926 року всі газети були приведені у відповідність до режиму. Тривав контроль над іншими засобом масової інформації — кінематографом, театром, архітектурою та образотворчим мистецтвом. Вони розглядалися як ключові канали комунікації, і уряд був налаштований повністю використати їхній значний пропагандистський потенціал. Книги ж у країні з великим осередком неграмотності та низькими показниками читання, спочатку не піддавалися нічому, крім спорадичних перевірок. Вони також підпадали під юрисдикцію Міністерства внутрішніх справ і перебували під наглядом на місцевому рівні з боку регіональних поліцейських префектур, агенти яких попереджали Міністерство про наявність будь-яких друкованих матеріалів, а також книг, які, як вони підозрювали, могли містити підривний матеріал. Вони також надсилали звіти з докладним описом публікацій, зазвичай політичного характеру, які були розміщені з-за кордону та які були перехоплені. Ці методи перевірки були далеко не ретельними, але вони дійсно дозволяли відсіювати все, що було написано італійськими противниками режиму, більшість з яких жили у вигнанні, або іноземними письменниками, які вважалися ворожими до фашизму¹⁷². Так, наприклад, роман Ернеста Хемінгуея «Прощання зі зброєю» (1929 р.) був оголошений антиіталійським (він нагадував про

¹⁷¹ Нестерова Т. П. Политика итальянского фашизма в сфере культуры: по материалам II конгресса фашистских институтов культуры. — Екатеринбург: Урал, 2005. С. 49.

¹⁷² Хлодовский Р. И. Итальянская литература и художественное единство европейской литературы XX столетия. — М.: Наука, 1988. С. 197.

поразку Італії при Капоретто у Першій світовій війні) і був занесений до чорного списоку¹⁷³.

Очевидні перешкоди для публікації також включали зображення італійських персонажів у негативному світлі та будь-які зауваження, котрі могли бути витлумачені як образа гідності італійської нації. Зайве говорити, що критика Муссоліні або самого фашизму не заслуговувала на підтримку. Все, що суперечило тому, що загалом називалося «фашистською мораллю», також було заборонено

174

Особливо яскравою специфікою політики фашистської партії 1920-х-1930-х років щодо літератури було видання та поширення романів у перекладі. Здатність поширювати іноземну літературу при фашизмі здавалася дивовижною, враховуючи сильний націоналістичний порядок денний режиму, з його риторикою самозвеличення та упором на досягнення партії

всередині країни і, дедалі більшою мірою, за кордоном.

На перший погляд, імпорт культурних цінностей був настільки ж чужим духу економічної автаркії, який режим просував у другому десятилітті свого правління, як і імпорт інших товарів. Це, безперечно, суперечило цілям фашистських лідерів.

Менше з тим, протягом двадцятирічної диктатури велика кількість книг була перекладена на італійську мову, в основному з французької, англійської, німецької та угорської мов. Американські романи особливо мали значний комерційний успіх¹⁷⁵. Не можна заперечувати, що читачі часто віддавали перевагу іноземній літературі перед вітчизняною; їхнє бажання вийти за вузькі рамки своєї власної країни знайшло вихід у споживанні такої художньої літератури та підживлювалися видавцями, які охоче забезпечували та стимулювали попит.

¹⁷³ Там же. С. 197.

¹⁷⁴ Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1996. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.studmed.ru/golomshtok-in-totalitarnoe-iskusstvo_ff9f8cd93cf.html (дата звернення: 01.05.2022).

¹⁷⁵ Санктис Ф. История итальянской литературы. — М.: Культура, 1963. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://padabum.com/d.php?id=34059> (дата звернення: 01.05.2022).

Один з багатьох парадоксів фашистської культурної політики полягав у тому, що режим допускав поширення такої літератури, яка пронизувала італійське суспільство на всіх рівнях¹⁷⁶. Проте після ухвалення антисемітських законів переклади сильно постраждали, оскільки непропорційно велика кількість авторів не італійського походження потрапила до чорних списків. Відомі письменники, такі як Фрейд та Кафка, були неминуче заборонені.

Щодо італійських літературних діячів, то вони дотримувалися абсолютно різних творчих та політичних поглядів.

Футуризм прокламував знищення «я» в літературі, тобто витіснення людини та її психології в ім'я затвердження речей, динамічних сил та рухів. Почавши з використання французького «вільного вірша», футуристи дійшли до вироблення динамічного стилю, заснованого на скасуванні старого синтаксису, скасуванні ряду граматичних категорій та знаків пунктуації, крайньому лаконізмі та заміні слів цифрами¹⁷⁷.

На зміну футуризму в 1924 прийшов фрагментизм, що представляв різновид імпресіонізму. Главою цього напрямку був Арденго Соффічі, що відколовся в 1915 році від футуристів. Характерними рисами цього стилю були відмова від сюжетності, фіксація скороминутих вражень та образів, що мелькають подібно до кінокадрів. Від імпресіоністів фрагментаристи відрізнялися швидким темпом монтажу фрагментів, на яких вони не затримувалися для детального опису. Крім віршів та ліричної прози фрагментаристи розробляли також самотутні жанри, наприклад, шахрайський роман Соффічі «Леммоніо Борео» (1925 р.)¹⁷⁸.

До 1930-х років письменники та поети починали поступово йти в «мистецтво для мистецтва», не бажаючи оспівувати фашизм. Вони

¹⁷⁶ Тараканова Е. В. Штрихи к парадному портрету режима. — М.: Галарт, 1998. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://cyberleninka.ru/article/n/shtrihi-k-paradnomu-portretu-rezhima-naglyadnaya-agitatsiya-fashistskoy-italii> (дата звернення: 01.05.2022).

¹⁷⁷ Italian Futurism. 1909-1944 Reconstructing the Universe. — New York, 2014. P. 205.

¹⁷⁸ Хлодовский Р. И. Итальянская литература и художественное единство европейской литературы XX столетия. — М.: Наука, 1988. С. 209.

віддалялися від офіційного «культурного» життя країни і зберігали вірність гуманістичним ідеалам. На цю частину італійської інтелігенції вплинув філософ Бенедетто Кроче — ідеаліст, ліберал, володар дум, «світський Папа», який у своїй естетиці обґрунтовував свободу фантазії, яскраву образність, інтуїцію. Молоде покоління у 1930-х роках йшло в «чисте мистецтво», всередину себе та у фантазію, усуваючись від офіційного оптимізму.

Для так званої «артистичної прози» тієї доби була характерна лише формальна майстерність. У поезію кінця 1920-х років почали проникати ідеї «герметизму». Герметична поезія була замкнена серед суб'єктивно-ліричних переживань, зашифрованих в асоціативні образи. Серед поетів-герметиків були великі таланти: Еудженіо Монтале, Джузеппе Унгаретті, Умберто Саба. Вони створювали вірші, сповнені глибокого ліризму, трагічного відчуття життя, але недоступні для сприйняття широкого читача через ускладненість виразних засобів. Характерні самі назви деяких поетичних збірок: «Весілля корабельних аварій» Унгаретті, «Раковини каракатиць» Монтале ¹⁷⁹.

Ілюзорним способом перетворення «антипоетичної» реальної дійсності був напрямок «магічного реалізму», який очолював поет Массімо Бонтемпеллі. «Магічний реалізм» прагнув знищити межу між реальним та фантастичним, поєднуючи фантастику з реалістичною деталлю. У 1926-1929 роках Бонтемпеллі керував у Римі журналом «Novescento» і став теоретиком у літературному напрямі «новечентизму», який проголошував «звільнення» від дійсності силою творчої фантазії. Формула «магічного реалізму» вимагала поєднання реалістичної конкретності з гротескною фантастикою, що зміщує реальні закономірності (роман «Люди в часі» — «Gente nel tempo», 1937, та ін). «Магічний реалізм» був для Бонтемпеллі ілюзорною втечею від офіційної літературної риторики ¹⁸⁰.

¹⁷⁹ De Grazia V. The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy. — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 226 p.

¹⁸⁰ Санктис Ф. История итальянской литературы. — М.: Культура, 1963. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://padabum.com/d.php?id=34059> (дата звернення: 01.05.2022).

Незабаром вето, накладене фашизмом на правдиве зображення народного життя, призвело до розриву італійської літератури «чорного двадцятиліття» з однією з найплідніших традицій прози кінця XIX – початку XX століття — школою «веризму». «Веризм» від імені його найкращих представників — Джузеппе Верга, Матільди Серао, Грації Деледд, Луїджі Капуана та інших — реалістично зображував тяжке життя трудового люду Італії¹⁸¹. Найбільшим послідовником веристської традиції в італійській літературі першої половини XX століття був Луїджі Піранделло. Однак у його творчості ще до 1922 року наростали похмури, песимістичні настрої, відчуття безвихідної самотності.

Фашизм всіляко прагнув пред'явити «права власності» на Піранделло, який був єдиним письменником Італії 1920-1930-х років, який завоював світову славу. Однак внутрішній пафос творчості письменника, його туга за гуманістичними цінностями, затоптаними жорстоким життям — все це належало, зрозуміло, не фашистській демагогії, а справжній високій національній культурі Італії.

Лише небагато італійських письменників у період фашистської диктатури проривалися до соціальної теми, яка у багатьох випадках незмінно тягла у собі викриття фашизму. Саме в ці роки визначилася основна проблематика творчості одного з найвизначніших сучасних письменників Італії Альберто Моравіа. Він почав свій літературний шлях романом «Байдужі» (1929 р.), що відразу приніс йому популярність¹⁸².

Найбільш виразні антифашистські настрої проявлялися в італійській літературі кінця 1930-х років під впливом боротьби іспанського народу проти фашизму і як протест проти імперіалістичної акції Італії в Абіссинії.

Найвищим досягненням італійської прози напередодні Другої світової війни стала книга письменника Еліо Вітторіні «Сицилійські бесіди», написана в 1938-1941 роках. У цьому оригінальному за жанром творі

¹⁸¹ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. С. 36.

¹⁸² Тарквини А. История итальянской фашистской культуры, 1922-1943. — Висконсин, 1990. С. 69.

антифашистська спрямованість поєднувалася з поворотом до народної теми, щоправда багато в чому ще умовної.

У 1937 році загинув у фашистській в'язниці після 11-річного найтяжчого тюремного ув'язнення засновник і голова Італійської комуністичної партії Антоніо Грамші¹⁸³. Тільки після закінчення Другої світової війни італійському народу та всьому світу стали відомі «Тюремні зошити» Грамші — створені ним у в'язниці історико-філософські та літературно-естетичні дослідження. Грамші підкреслював, що Італії ще належить завдання створити таку, справді народно-національну літературу та мистецтво, бо «італійська інтелігенція далека від народу і пов'язана з кастовою традицією»¹⁸⁴. З цих позицій Грамші критикував італійську буржуазну культуру періоду фашизму, засуджуючи її скепсис, відрив від народного життя, викривав демагогію фашистських писак з їхнім аморалізмом і культом сили як «нової цінності»¹⁸⁵.

Фашизм прагнув створити такий тип літератури, що був би схвалений урядом. Видатні автори на той час по-різному реагували на задушливі інтелектуальні умови і зневагу до свободи людини, що відповідали фашистській політичній філософії. Багато хто був відвертим у своїй опозиції, у тому числі письменник і вчений Джузеппе Антоніо Боргезе. Він реалістично оцінив політичну ситуацію в Голіафі в своєму творі — «Марш фашизму» (1937), який був написаний англійською мовою і перекладений на італійську лише через десять років. Письменник Ігнаціо Сілон, який вирушив у вигнання, став більш відомим за кордоном, ніж в Італії, своїми пошуковими політичними романами, зокрема *Fontamara* (1939) та *Pane e vino* (вперше опубліковано англійською під назвою *Bread and Wine*, 1941). Кроче змушений був піти у відставку за умов фашизму; журналіст та дипломат

¹⁸³ Санктис Ф. История итальянской литературы. — М.: Культура, 1963. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://padabum.com/d.php?id=34059> (дата звернення: 02.05.2022).

¹⁸⁴ Грамши А. Тюремные тетради: в 3-х ч. — М.: Галарт, 1991. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.libex.ru/detail/book175769.html> (дата звернення: 02.05.2022).

¹⁸⁵ Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. 37.

Курціо Сукерт, який писав під псевдонімом Малапарт, служив офіційному фашистському уряду, але закінчив відмовою від Муссоліні. Його найвизначніша робота — «Карutt» (1943) — зображувала моральне та культурне виродження Європи в умовах фашизму¹⁸⁶.

Врешті, двадцятирічне панування фашизму згубно вплинуло на італійську літературу, ізолювало її від великих суспільних проблем, що призвело до її подрібнення і застою. Офіційна фашистська ідеологія з її реакційною демагогією не змогла привернути до себе скільки-небудь талановиті творчі сили. Більшість італійської інтелігенції не хотіла йти на службу фашизму, але, будучи відторгнутою від народного життя, переживала важку ідейно-творчу кризу. У цілому, щодо пропаганди, фашизм не виявляв особливого інтересу до літературної сфери, вважаючи її малозначущою для просування ідеології в маси.

¹⁸⁶ De Grazia V. *The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 228 p.

ВИСНОВКИ

Прийшовши до влади, фашистський режим почав активно використовувати художню культуру задля зміцнення своєї легітимності у країні. Інновації в образотворчому мистецтві, архітектурі, кіноіндустрії, театрі, музиці та літературі — все це виявилось життєво важливою зброєю в арсеналі фашистів. Водночас самі італійські майстри шукали якийсь загальний стиль, єдиний для всіх, від Сицилії до П'ємонт, умовно. Це збігалось з імперськими ідеями Муссоліні щодо об'єднання Середземномор'я під егідою Італії, свого роду відновлення Римської імперії. Режим пропонував творчій інтелігенції фінансову підтримку та можливість стилістичних експериментів в обмін на визнання ролі фашизму як покровителя.

Проте, в той час коли автори, художники і архітектори користувалися відносно широким вибором естетичних прийомів — від академічного до авангардного, — предмет ніколи не міг відкрито нехтувати імперативами партії. Незгодні з вимогами фашизму стикалися з цензурою, ув'язненням, вигнанням чи найгіршим сценарієм. Іншими словами, атмосфера терпимості та плюралізму приховувала більш підступну систему спостереження та примусу. З прийняттям в 1938 році в Італії расових законів, культурний клімат став ще більш напруженим, а для більшості громадян країни єврейського походження — фатальним.

Тим не менш, чи правомірно говорити про «фашистську художню культуру», чи, швидше, про «художню культуру при фашизмі»? Перетворюючи фашизм з масового руху на правлячу партію, Муссоліні намагався побудувати таку художню культуру, яка повною мірою відображала б всю специфіку фашистської ідеології. Певною мірою йому вдалося цього досягти в перше десятиліття свого правління, коли ті ж футуристи, а пізніше неокласики, натхненні ідеями відродження колишньої могутності Італії, створювали безліч предметів мистецтва. Але через те, що

за правління Муссоліні, культура займала проміжне положення між автономією та гетерономією, художня творчість не була повністю залежною від режиму, вона принаймні частково зберігала свою свободу дій під час диктатури. Це дозволяло творчій інтелігенції, навіть зсередини фашистського націоналізму, створювати різноманітний спектр текстів, зображень, предметів та будівель у художніх стилях і жанрах, відмінних від офіційних, що сприяло появі іншої художньої культури, яка не суперечила режиму, а йшла паралельно з ним.

Тому в Італії, на відміну від Німеччини, СРСР та інших тоталітарних держав ХХ століття, творча діяльність з одного боку була підпорядкована інтересам партії, але в той же час мала невелику свободу дій, створюючи якусь концепцію двоякості культурного феномену.

Проте така двоякість досить згубно впливала на розвиток мистецтва. Через деструктивну політику, постійні суперечності, нововведення і заборони художня культура перебувала в безперервному хаосі, а розвиток її областей був неоднаковим. Так, наприклад, образотворче мистецтво, архітектура, кінематограф і театр були найбільш значущими для застосування фашистської ідеології у маси, ніж музика та література.

У результаті це призвело до того, що фашизм не зміг повністю опанувати жодну з галузей художньої культури через відсутність над ними «тотального контролю», але загалом це й не занапастило, а лише «законсервувало» самобутність італійської творчості, на відміну від тієї ж нацистської Німеччини, яка перетворила свою культуру на інструмент прямої пропаганди.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Боттаи Дж. Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista. 1927. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=>
2. Грамши А. Тюремные тетради: в 3-х ч. — М.: Галарт, 1991. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.libex.ru/detail/book175769.html>
3. Картины итальянских художников фашистского периода. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.artefascista.it/locandinemanifestiinere_niti_il_fascismoarteitaliana_dell.htm
4. Маринетти Ф. Il poema dei sansepolcristi. — Милан, Пополо д'Италия, 1939. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.goodreads.com/book/show/59976452-il-poema-dei-sansepolcristi>
5. Муссолини Б. Письма и выступления 1925-1926 гг. — Милан: Хепли, 1946. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://bibliotecafascista.blogspot.com/p/speeches.html?m=1>
6. Песни и гимны фашистской Италии. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/inni-e-canti-patriottici/? store=en& from store=es>
7. Сарфатти М. Segni colori luci. Болонья: Заничелли, 1925. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.librinlinea.it/titolo/segni-colori-e-luci-note-darte-sarfa/CUB0581535>
8. Фашистские пропагандистские фильмы. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.canzoneitaliana.it/canzone-italiana-1900-1950/inni-e-canti-patriottici/? store=en& from store=es>
9. Фотографии с выставки фашистской революции в Риме 1932 г. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.hofstra.edu/pdf/librar>

- [y/libspc_weingrow_std_marzigliano.pdf](#)
10. Фотографии с выставки «Post Zang Tumb Tuuum: искусство — жизнь — политика. Италия 1918-1943». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.charitystars.com/liveproduct/catalogo-mostra-post-zang-tumb-tuum-art-life-politics-it>
 11. Alfieri D. Il teatro italiano. — Scenario, 1939. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://storiaeregione.eu/attachment/get/up_95_146711630_6.pdf
 12. Bragaglia A. Fotodinamismo Futurista. — Roma, 1911. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.giacomobucci.it/fotodinamismo-futurista/>
 13. Curzio M. Debate contribution to «Nine Selections from the Debate on Fascism and Culture. — Critica Fascista, 1926. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/1317702/1/272229.pdf>
 14. Freddi L. Il cinema, miti, esperienze e realta in un regime totalitario. — Roma, 1932. 147 p.
 15. Manifesto degli intellettuali del fascismo. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.google.com/amp/s/www.studenti.it/manifesto-intellettuali-fascisti-e-antimanifesto-spiegazione-principi-confronto.html%3Fgoogle-amp%3D1>
 16. Mussolini B. Gentile G. La Dottrina del fascismo. — Milano, 1938. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://marioxmancini.medium.com/la-dottrina-del-fascismo-a492747a69c9>
 17. Olivieri L. Cirene giardino délie Muse. L'Oltremare, 1932. 357 p.
 18. Saporì F. Nel primo decennale dell'era Fascista: Ritratti del Duce. — Emporium, 1932. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.archivi.beniculturali.it/dga/uploads/documents/Strumenti/Strumenti_CIX.pdf
 19. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. — К.: Дух і літера, 2002. 539 с.
 20. Арон Р. Демократия и тоталитаризм. — М.: Текст, 1993. 304 с.
 21. Белоусов Л. С. Режим Муссолини и массы. — М.: Изд-во МГУ, 2000.

- [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/2001-02-015-belousov-1-s-rezhim-mussolini-i-massy-m-izd-vo-mgu-2000-367-s>
22. Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. — М.: Галарт, 2000. 175 с.
23. Богемский Г. Д. Судьба неоклассицизма. — М.: Искусство, 1989. 347 с.
24. Борев Ю. Б. Художественная культура XX столетия. — М.: Галарт, 2000. 408 с.
25. Бояджев Г. Н., Образцова А. Г. История зарубежного театра. Часть II. Театр Западной Европы XIX — начала XX столетия. — М.: Просвещение, 1984. 272 с.
26. Бунин А. В., Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства. Градостроительство XX века в странах капиталистического мира в 2 томах. Том 2. — М.: Стройиздат, 1979. 412 с.
27. Веймарн Б. В. Общая история искусств. Искусство XX века. — М.: Искусство, 1965. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://books.totalarch.com/node/3846>
28. Галкин А. А. Про фашизм — его сущность, корни, признаки и формы проявления. — М.: Политические исследования, 1995. 15 с.
29. Гальперина Г. А., Дятлева Г. Д., Смирнова Л. Н. Популярная история театра. — М.: Культура, 1995. 315 с.
30. Гыбина М. М. Поиск национального характера итальянской архитектуры 20-х – 30-х годов XX столетия. — М.: Культура, 2008. 156 с.
31. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. — М.: Галарт, 1996. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.studmed.ru/golomshtok-in-totalitarnoe-iskusstvo_ff9f8cd93cf.html
32. Дюверже М. Политические партии. — М.: Академический проект, 2000. 538 с.

33. Есипов В. В. Фашизм и культура. — М., 1997. 275 с.
34. Иконников А. В. Мастера архитектуры об архитектуре. Зарубежная архитектура XX века. Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов. — М.: Искусство, 1972. 367 с.
35. Кин Ц. И. Итальянские светотени: Заметки о литературе и культуре современной Италии. — М.: Советский писатель, 1978. 512 с.
36. Ковальский Н. А. Итальянский народ против фашизма. — М., 1957. 227 с.
37. Крючкова В. А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. — М.: Искусство, 1985. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.picasso-pablo.ru/library/teoriya-i-praktika-avangardistskih-dvizheniy.htm>
38. Кураш А. П. Театр Италии в период фашизма. — М.: Искусство, 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-italii-v-period-fashizma>
39. Курышева Т. Д. Музыкальная журналистика и музыкальная критика. — СПб.: Владос-пресс, 2007. 269 с.
40. Лебедь М. Н. Казелла и новая музыка Италии. — М.: Искусство, 2012. 96 с.
41. Лисовский Ю. П. Итальянская литература по истории народно-освободительной войны 1943-1945 гг. в Италии. — М., 1959. 173 с.
42. Лифшиц М. А. Искусство и фашизм в Италии. — М.: Галарт, 1978. 153 с.
43. Лопухов Б. Р. История фашистского режима в Италии. — М.: Наука, 1977. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.libex.ru/detail/book528049.html>
44. Михайленко В. И. Итальянский фашизм. — Свердловск, 1987. 306 с.
45. Моисеев Д. С. Политическая философия итальянского фашизма. — М., 2007. 147 с.
46. Мокульский С. С. История западноевропейского театра в 8 томах. Том

8. — М.: Искусство, 1988. 432 с.
47. Муромцева О. В. Роль творческого объединения «Новеченто Итальяно» в процессе оформления тоталитарного искусства в Италии. — СПб.: НП – Принт, 2012. 309 с.
48. Нестерова Т. П. Культура в идеологии и практике итальянского фашизма. — Вести Уральского государственного университета, 2006. 45 с.
49. Нестерова Т. П. Политика итальянского фашизма в сфере культуры: по материалам II конгресса фашистских институтов культуры. — Екатеринбург: Урал, 2005. 67 с.
50. Нестерова Т. П. Фашистский стиль в итальянской архитектуре. — Вести Уральского государственного университета, 2004. 75 с.
51. Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм. — М.: Прогресс, 1986. 461 с.
52. Нольте Э. Фашизм в его эпохе. — Новосибирск: Сибирский хронограф, 2001. 289 с.
53. Поппер К. Открытое общество и его враги. — М.: Известия, 1992. 446 с.
54. Сандомирский Г. Б. Теория и практика европейского фашизма. — М.: Госиздат, 1929. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://rusneb.ru/catalog/000202_000006_110348/
55. Санктис Ф. История итальянской литературы. — М.: Культура, 1963. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://padabum.com/d.php?id=34059>
56. Сказкин С. Д., Мизиано К. Ф., Дорофеев С. И. История Италии в 3 томах. Том 3. — М.: Наука, 1971. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://booksshare.net/index.php?id1=4&category=history&author=skazkin-sd&book=1971>
57. Слободской С. М. Итальянский фашизм и его крах. — М.: Политиздат, 1946. 206 с.

58. Тараканова Е. В. Штрихи к парадному портрету режима. — М.: Галарт, 1998. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/shtrihi-k-paradnomu-portretu-rezhima-naglyadnaya-agitatsiya-fashistskoy-italii>
59. Тарквини А. История итальянской фашистской культуры, 1922-1943. — Висконсин, 1990. 264 с.
60. Уланский А. А. Архитектура Италии в пропагандистской политике фашистской державы. — Тамбов: Грамота, 2019. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhitektura-italii-v-propagandistskoy-politike-fashistskogo-gosudarstva>
61. Устрялов Н. В. Итальянский фашизм. — М.: Госиздат, 1928. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=70828&p=1>
62. Федотова Е. Д. История искусства. — М.: Белый город, 1999. 188 с.
63. Филатов Г. С. История фашизма в Западной Европе. — М.: Наука, 1978. 268 с.
64. Филатов Г. С. Крах итальянского фашизма. — М.: Наука, 1980. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.twirpx.com/file/439482/>
65. Хайек Ф. Дорога к рабству. — М.: Вопросы философии, 1990. 258 с.
66. Хлодовский Р. И. Итальянская литература и художественное единство европейской литературы XX столетия. — М.: Наука, 1988. 345 с.
67. Цехновицер О. В. Фашизм — злейший враг культуры. — М.: Изд-во АН СССР, 1961. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.prlib.ru/item/460393>
68. Цимбал В. Ф. Музыкальная культура европейских тоталитарных систем (На примере фашистской Италии, Третьего Рейха, СССР). — Тамбов: Грамота, 2014. 211 с.
69. Шестаков В. А. Вехи развития итальянского кинематографа. — СПб.:

- НП — Принт, 2016. 103 с.
70. Aquarone A. L'organizzazione dello Stato totalitario. — Torino: Einaudi, 1965. 253 p.
 71. Borkenau F. Totalitarian Enemy. — London: Faber and Faber, 1940. 297 p.
 72. Brown E. Italian Art in the 20th Century — Munich: Prestel, 1989. 254 p.
 73. Brunetta G. The history of italian cinema. — Milano, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.academia.edu/65502377/The_history_of_Italian_cinema_a_guide_to_Italian_film_from_its_origins_to_the_twenty_first_century
 74. Capitani A. Buy Treasury Bonds from the Bank of Rome. In Propaganda: The Art of Persuasion: World War II. — Hong Kong: The Wellfleet Press, 1999. 279 p.
 75. De Felice R. Intervista sul fascismo. — Roma, 1975. 242 p.
 76. De Felice R. Mussolini il fascista: II. L'organizzazione dello stato fascista, 1925-1929. — Torino, 1995. 343 p.
 77. De Grazia V. The Culture of Consent: Mass Organization of Leisure in Fascist Italy. — Cambridge: Cambridge University Press, 1981. 268 p.
 78. Formaggio D. Novecento Italiano 1923-1933. — Milano, 1983. 78 p.
 79. Friedrich C. And Brzezinsky Z. Totalitarian dictatorship and autocracy. — New York: Frederick A. Praeger, Inc., Publisher, 1962. 346 p.
 80. Gentile E. Fascism as Political Religion. — Journal of Contemporary History, 1990. Vol. 25, No. 2/3. 251 p.; Fascism, Totalitarianism and Political Religion: Definitions and Critical Reflections on Criticism of an Interpretation — Totalitarian Movements & Political Religions, 2004. Vol. 5, No. 3. 375 p.
 81. Gentile E. La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista. — Roma: NIS, 1995. 257 p.
 82. Germino D. Beyond Ideology: The Revival of Political Theory. — Chicago, 1976. 295 p.
 83. Griffin R. Modernism and Fascism. The Sense of a Beginning under

- Mussolini. — London: Palgrave Macmillan, 2007. [Электронный ресурс].
Режим доступа: https://www.goodreads.com/book/show/1237918.Modernism_and_Fascism
84. Gurian W. Totalitarianism as Political Religion. — New York: Grosset & Dunlap, 1964. 343 p.
85. Italian Futurism. 1909-1944 Reconstructing the Universe. — New York, 2014. 453 p.
86. Landy M. Fascism in Film. The Italian Commercial Cinema, 1931-1943. — Princeton University Press, 1986. 204 p.
87. Linehan T. Fascism, 1922-1943: Parties, Ideology and Culture. — Manchester: Manchester University Press, 2000. 306 p.
88. Moffat W. D. After Mussolini, What? In The Fascist Revolution in Italy: A Brief History with Documents. — New York: Bedford and St. Martin's, 2013. 65 p.
89. Maurizio F. Scuola Romana — Pittura e Scultura a Roma 1919-1943. — Roma: De Luca, 1986. 146 p.
90. Mazzoletti A. Il jazz in Italia. Dalle origini al dopoguerra. — Bari: Laterza, 1983. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://books.google.it/books/about/Il_jazz_in_Italia.html?id=cVEUAQAIAAJ&redir_esc=y
91. Michaelis M. Mussolini and the Jews. — Oxford, 1978. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/000271628044700133>
92. Piacentini M. Per l'autarchia politica dell'architettura. Nuova rinascita. Architettura moderna. — Marsilio Editori, 1996. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.fedoa.unina.it/2934/1/Perna_Storia_dell_Architettura_e_della_Citta.pdf
93. Sachs H. Music in Fascist Italy. — London, 1987. [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.goodreads.com/book/show/2341301.Music_in_Fascist_Italy
94. Soffici A. Fascist Art. In The Fascist Revolution in Italy: A Brief History

- with Documents, edited by Marla Stone. — New York: Bedford and St. Martin's, 1997. 148 p.
95. Tucker R. The soviet political mind: Stalinism and post-Stalin changes. — New York: Norton, 1972. 304 p.
96. Torno S. La Letteratura — Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre. — Roma, 2007. 185 p.

Резюме

Художня культура фашистської Італії 1922-1943 рр.

У дипломній роботі висвітлюється проблематика співіснування художньої культури та ідеології в фашистській Італії 1922-1943 рр. Основне питання приділяється впливу тоталітарної системи на розвиток художньої культури, а також на ступінь свободи творчості в рамках фашистської диктатури. Крім того, детально розглядаються всі сфери художньої культури, зазначаються їх особливості, простежується історичний розвиток та процеси управління окремими областями культури в фашистській державі.

Ключові слова: художня культура, фашистська Італія, ідеологія, мистецтво, архітектура, кіноіндустрія, театр, музика, література.

Resume

Artistic culture of fascist Italy 1922-1943

(page of printed text)

The thesis covers the coexistence of art culture and ideology in fascist Italy in 1922-1943. The main issue is the influence of the totalitarian system on the development of art culture, as well as the degree of creative freedom within the fascist dictatorship. In addition, all spheres of artistic culture are considered in detail, their features are noted, the historical development and management processes of certain areas of culture in the fascist state are traced.

Key words: art culture, fascist Italy, ideology, art, architecture, film industry, theater, music, literature.

