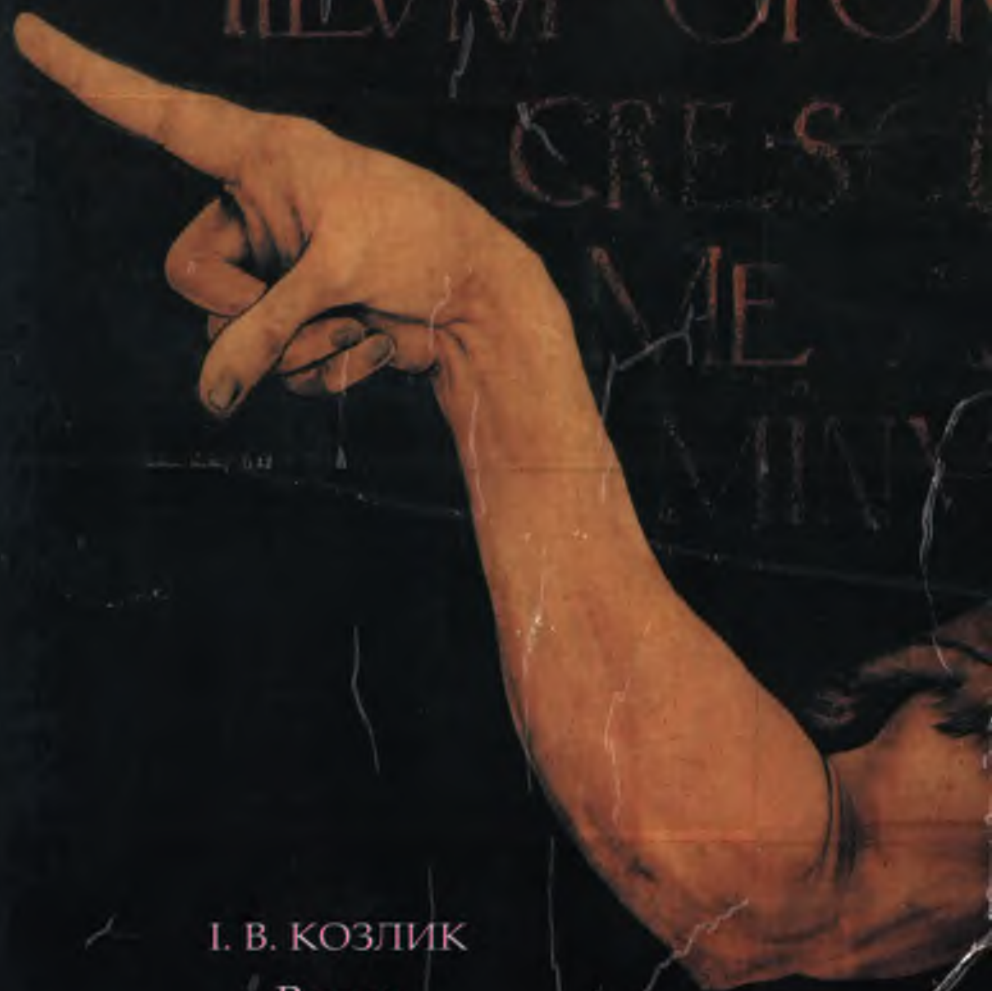


80,5(0)4  
K 59

ILLUM OPORT  
CRESCERE  
MEMINISSE



І. В. КОЗЛИК

Вступ

до історії західноєвропейської літератури  
середньовічної цивілізації

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

**І. В. КОЗЛИК**

**ВСТУП  
ДО ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ**

**ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ МАКРОЕТАП  
РЕФЛЕКТИВНОГО ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ**

**ДОБА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ**

*Моїм дітям Марині, Дмитрові та Анастасії,  
а також моїм студентам з надією, що навчання  
для них — це не відбування важкої повинності,  
а все ж таки радість пізнання і відкриття нового,  
п р и с в я ч у ю*

НБ ПНУС



696747

Івано-Франківськ  
ПОЛІСКАН  
ГОСТИНЕЦЬ  
2003

ББК 83.3(4)42  
К 59

Друкується за ухвалою вченої ради  
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника

### Рецензенти:

доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету **Н. О. Висоцька**;  
доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **М. В. Теплінський**;  
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **Ю. І. Султанов**

В оформленні 1-ї сторони обкладинки використана робота: Grünewald M. Isenheimer Altar. Arm des Täufers mit Schrift aus der Kreuzigung Christi. Ausschnitt aus Tafel 2.

Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника  
КОД 02125266  
**НАУКОВА БІБЛІОТЕКА**  
ISBN 966-8207-674-7  
ІНВ. №

© І. В. Козлик, 2003  
© ТзОВ „Поліскан”, 2003  
© Обкладинка, „Гостинець”, 2003

## ЗМІСТ

Від автора. Основні засади посібника в контексті актуальних проблем вищої філологічної освіти в сучасній Україні ...9

### Методологічні основи сучасного вивчення історії західноєвропейської літератури історико-культурних епох Середньовіччя і Відродження (літературознавчий аспект)

- § 1. Визначення методології. Специфіка вищої філологічної освіти у порівнянні з літературною освітою в загальноосвітній школі. Особливе місце знання студентами власне літературознавчої методології .....17
- § 2. Методологічні засади сучасного літературознавчого розгляду словесно-художніх явищ та історико-літературного процесу .....20
- § 3. Проблема „Схід–Захід — Захід–Схід” в аспекті методологічних засад вивчення західноєвропейської літератури Середньовіччя та Відродження ...28

### ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА

- § 1. Загальне визначення поняття .....32
- § 2. Середньовічна цивілізація і середньовічна культура: співвідношення і періодизація .....32
- § 3. Синтез античності і християнства як базове джерело формування європейської літературної традиції .....35
- § 4. Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за доби європейського Середньовіччя .....57
- § 5. Загальна специфіка середньовічного мистецтва .....67
- § 6. Основні категорії середньовічної культури .....70
- 6.1. „Картина світу” середньовічної людини .....70
- 6.2. Категорія простору в середньовічній „картині світу” .....75
- 6.3. Категорія часу в середньовічній „картині світу” .....78
- 6.4. Проблема людини як індивіда в середньовічній свідомості і культурі .....85
- § 7. Естетика Середньовіччя .....90
- 7.1. Погляди на мистецтво в середньовічній естетиці .....90
- 7.2. Розуміння прекрасного .....93

7.3. Поняття форми .....	95
7.4. Розуміння творчості .....	98
7.5. Питання про досунок мистецтва до дійсності .....	99
7.6. Співвідношення „мистецтво і правда” .....	101
§ 8. Специфіка і склад середньовічної літератури .....	103
8.1. Найсуттєвіші стадіальні ознаки західноєвропейської середньовічної літератури .....	103
8.2. Існуючі варіанти класифікації західноєвропейської середньовічної літературної спадщини .....	108
8.3. Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя та його особливості .....	108
8.4. Жанрова система в західноєвропейській середньовічній літературі .....	110
8.5. Проблема слова в естетиці і поезії західноєвропейської середньовічної літератури .....	113
8.6. Художній простір в середньовічній літературі .....	115
8.7. Художній час в середньовічній літературі .....	119
8.8. Зв'язок між етикетністю середньовічної літератури, іманентною природою словесного образу і його сприйняттям та тлумаченням реципієнтом .....	123
<i>Загальний висновок</i> .....	125

\* \* \*

<b>Бібліографія до курсу „Історія західноєвропейської середньовічної літератури”</b> .....	128
Художні тексти в українських і російських перекладах .....	128
Наукова література .....	131
Методологічні і теоретичні проблеми .....	131
Спеціальні дослідження .....	132
Науково-методична література .....	136
Словники та інформаційно-довідникові видання .....	137
Підручники та навчальні посібники .....	138
Матеріали на допомогу студентам під час проходження педагогічної практики в школі (з сучасного досвіду вчителів-словесників) .....	139
<b>Pensum contrôle</b> з історії західноєвропейської середньовічної літератури .....	142

## ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

§ 1. Загальне визначення поняття .....	149
§ 2. Відродження та Середньовіччя і питання про підстави для розгляду Ренесансу як самостійної історико-культурної доби .....	153
§ 3. Відродження і гуманізм .....	158
§ 4. Особливості ставлення Відродження до Античності .....	160
§ 5. Основні риси гуманістичної культури .....	166
§ 6. Відродження і конкретна суспільно-історична ситуація в тогочасній Європі .....	170
§ 7. Західноєвропейське Відродження і культура Сходу .....	174
§ 8. Особливості і вектори „картини світу” доби Відродження .....	183
8.1. Сфера загальних світоглядних основ .....	183
8.1.1. Ренесансний (світський) платонізм і неоплатонізм .....	187
8.2. Проблема людини в ренесансній свідомості .....	203
§ 9. Естетика Відродження .....	221
§ 10. Поетика Відродження .....	241
10.1. Природа художньої творчості .....	241
10.2. Принцип наслідування („imitatio”) .....	249
10.3. Статус художньої реальності та мистецтва .....	255
10.4. Специфіка ренесансного риторичного мовлення .....	257
10.5. Сюжетно-фабульний рівень творів .....	267
10.6. Жанровий рівень творів .....	268
10.7. Сфера взаємодії західної та східної поетичних традицій .....	270
<i>Загальний висновок</i> .....	273

\* \* \*

<b>Бібліографія до курсу „Історія західноєвропейської літератури доби Відродження”</b> .....	275
Художні тексти в українських і російських перекладах .....	275
Наукові, науково-методичні та навчальні джерела .....	282
Студії загальної проблематики .....	282
Спеціальні дослідження .....	285
Італійська література .....	285
Нідерландська література .....	291
Німецька література .....	292



Французька література .....	292
Англійська література .....	295
Іспанська література .....	305
Португальська література .....	310
Підручники і навчальні посібники .....	310
<b>Pensum contrôle</b> з історії західноєвропейської літератури доби Відродження .....	313
<hr/>	
Показчик імен і назв творів .....	321
Содержание .....	334
Contents .....	338

## Від автора

### ОСНОВНІ ЗАСАДИ ПОСІБНИКА В КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ ВИЩОЇ ФІЛОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

Серед актуальних питань розвитку системи освіти в сучасній Україні одне з провідних місць посідають проблеми вищої школи, зокрема вищої філологічної освіти. Нові суспільні умови функціонування навчальних закладів висувають свої нагальні потреби і вимоги, нехтувати якими сьогодні вже неможливо. Це стосується і вивчення світового літературного досвіду, невід'ємною складовою якого є багата і самобутня духовна і художня спадщина західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації.

Про стан справ у цій сфері красномовно свідчить той факт, що фактично і тепер такі дві різні історико-літературні доби, як Середньовіччя та Відродження, розглядаються в одному загальному навчальному курсі „Історія зарубіжної (чи світової — *І. К.*) літератури. Середні віки та Відродження”. Відповідно у нас немає окремих сучасних підручників ні з літератури Середньовіччя, ні з літератури Відродження<sup>1</sup>. А потреба у створенні таких підручників є, і мотивується вона, щонайменше, наступним.

По-перше, Середньовіччя і Ренесанс, хоча й тісно пов'язані між собою, та все ж є цілком самостійними історико-культурними і відповідно історико-літературними епохами в загальній періодизації світового історико-літературного процесу. Ці доби суттєво відрізняються одна від одної своїми „картинами світу”, ціннісними орієнтирами, тенденціями та закономірностями розгортання, чому і вимагають окремого, самостійного розгляду в аспекті своєї самоцінності і самодостатності.

Натомість в існуючому (і, здається, єдиному власне українському) підручнику львівських авторів 1993 року маємо старий крен у бік рене-

<sup>1</sup> У Російській Федерації ситуація в цьому відношенні вже дещо інша. Судити про це можна хоча з того факту, що там у 1996 році вийшла книга І. О. Шайтанова та О. В. Афанасьєвої “Зарубежная литература: Средние века”, а в 1997 році — книга І. О. Шайтанова “Зарубежная литература: Эпоха Возрождения”. Отже, вказані дві історико-літературні доби розглядаються окремо. Правда, зміст цих видань мені, на жаль, невідомий через їх відсутність у місцевих наукових бібліотеках.

сансної літератури. При цьому ряд принципових проблем сучасної наукової інтерпретації доби Середньовіччя взагалі залишилися тут поза увагою (наприклад, непідпорядкованість історико-літературної періодизації загально історичній, специфіка середньовічного мислення і світосприйняття, неповторність і самоцінність середньовічної культури, унікальність її духовного досвіду, значення релігійної складової у ньому тощо). Як наслідок, Середньовіччю (а це хронологічно десь 11 століть історичного існування), яке, правда, називається у вказаному підручнику одним „з найбільш суттєвих етапів розвитку світової літератури”, відводиться тільки „певна роль”, їй присвячена тільки одна третина його обсягу, а решта дві третини займає Відродження, яке в кращому і, до речі, єдиному — італійському — випадку розтягнулося лише на 3 століття. Таке становище має перш за все об'єктивні причини і є прямим рецидивом соціологізованої, лінійно-прогресивістської концепції літературної еволюції, яка протягом тривалого часу посідала провідне місце у колишньому радянському літературознавстві і тому закономірно, що за тодішніх умов саме на ній у вищих навчальних закладах базувалися офіційні історико-літературні курси і підручники для студентів<sup>2</sup>.

Відокремлений же розгляд Середньовіччя і Відродження як двох самостійних навчальних дисциплін дозволяв би суттєво розширити проблемну насиченість, підвищити якісний рівень освоєння студентами певного історико-літературного матеріалу і більш конкретно і диференційовано розглянути провідні тенденції тогочасного літературного процесу<sup>3</sup>.

По-друге, існуючі (і не тільки україномовні, але й доступні російськомовні) підручники не відповідають методичним вимогам, які вису-

<sup>2</sup> Проявів цього застарілого підходу навіть зараз, коли, здається, вже все можна, позбутися не так вже й легко. Ось, для прикладу, початок адресованої сучасним учителям статті про літературну епоху Відродження, надрукованої не так давно в столичному фаховому журналі „Зарубіжна література в навчальних закладах” (К., 1999. — № 2. — С. 2): „Відродження... — могутній ідеологічний і культурний рух, зумовлений переходом суспільства Західної та Центральної Європи до нової суспільно-економічної формації з II пол. XIII ст. в Італії, з XIV і XV ст. в інших країнах...”. Коментарі, гадаю, зайві.

<sup>3</sup> Принагідно зазначу, що необхідним є і вивчення в якості самостійних серед обов'язкових навчальних дисциплін історії слов'янських літератур (зважаючи на ситуацію культурного пограниччя) й історії східних літератур (з огляду на потребу в загальносвітовому літературному контексті для усвідомлення джерел і специфіки європейського літературного розвитку, а також для осягнення того, що суто до європейської світової літератури не зводиться). Та це тема для окремого розгляду.

ваються до власне навчального видання й відрізняють його жанр. Адже погодимося, що навчальна книга — це не нарис, графія, і не збірка текстів для усного переказу на практичній чи під час іспиту, і не явище науково-популярної літератури.

Так, підручник чи посібник повинен базуватися на чіткому домленні того, яке місце він має займати, які функції повинні виконувати і яке значення йому надається у навчальному процесі. Не можна вимагати, щоб вчитель мав змуся тієї точки зору, згідно з якою не можна увесь процес навчальної освіти зводити до роботи з підручником, як неможливо відмовляти підручнику чи посібнику в будь-якій дидактичній справі. Справа не тільки в тому, що і робота з навчально-методичною літературою, і опрацювання суто наукових джерел (монографій, статей) дають у навчальному процесі своє, тільки їм притаманне місце. Проблема не полягає в тому, що за будь-яких дидактичних умов самостійний чи посібник за своєю специфічною текстовою структурою не здатний на досягнення виключно навчальних цілей і як один з елементів складових навчального процесу повинен враховувати, крім дидактичного, педагогічного і психологічного фактори. Саме підручник чи посібник як педагогічно доцільна система пізнавальних задач здатна забезпечити значати умови і спрямовувати пізнавальну діяльність студента. Саме тому цього природно не має наукова чи популярна література, яка вісно зовсім інакші мета і призначення.

Вихідною засадою підручника чи посібника має бути його зрозуміння, для чого вони повинні мати точно визначені цілі. Наявний досвід вивчення цієї проблеми дозволяє ствердити, що при створенні навчальної книги не можна виходити „з роздумів” про ідеального читача. А між тим більшість підруч-

<sup>4</sup> Негайну щодо підручника позицію відстоював у свій час О. В. Чичерін, коли писав: „...чим менше студент-філолог будувати свою роботу з підручником, тим більше — доступні йому джерела, тим вищою буде напівфілологічна культура” (Чичерін А. В. О природе поэтического слова. Изд. 2-е, доп. — М., 1968, — С. 4). Але всі українські переклади цитат з російськомовних джерел мої — треба зазначити, що така категоричність у судженні авторитетного свідчить не стільки про упередженість його позиції, скільки про рівень тих офіційних заідеологізованих і відірваних від конкретної педагогічної практики підручників і посібників, які санкціонували у той час.

<sup>5</sup> Див. про це: Сохор А. М. Логическая структура учебника. Вопросы дидактического анализа. — М., 1974. — С. 8–9, 170; Бондаренко Г. П. Теория учебника. Дидактический аспект. — М., 1988. — С. 3–5, та ін.

відштовхується від цього уявлення, наділяючи цього абстрактного читача безмежними уважністю, тямущістю, догадливістю й кмітливістю...»<sup>6</sup>.

В свою чергу, науковий аналіз існуючого практичного досвіду показує, що при створенні підручника чи посібника доцільно виходити „не з посилання на початковий інтерес до його матеріалу, а навпаки, із посилання на початкову не довіру, яку необхідно подолати”<sup>7</sup>.

Важливо пам'ятати також про те, що „сприйняття навчального матеріалу студентами забезпечується як цілеспрямовано сформованими прийомами роботи з текстом, так і особливостями його сприйняття, які складаються стихійно. Підвищення ефективності у першому випадку передбачає підвищення рівня роботи з текстом, у другому — удосконалення способів його логіко-психологічної організації”<sup>8</sup>. При цьому переконливість і зрозумілість висловлених у навчальній книзі наукових тверджень, обґрунтувань і доказів залежить від відповідності останніх інтуїтивним уявленням, що приховані в людській свідомості загалом<sup>9</sup>.

Особливої ваги набуває стимулюючий потенціал навчальної книги, для реалізації якого її текст повинен мати продуктивну неповноту викладу матеріалу. Саме ця неповнота має провокувати усвідомлення студентом закладених у навчальному тексті проблемних ситуацій, мета яких — спонукати його мислення до самостійності й критичності. Крім того, існує, як відомо, ще й продуктивна неповнота навчального тексту, що знаходиться нсмов би над ним, а не в ньому. У цій неповноті виражається напруга тієї загальної ідеї, яка, навіть будучи одного разу сформульованою, не виходить із поля зору читача, а „просвічує” крізь виклад, упізнається в тому чи іншому повороті теми і виявляється, в принципі, невичерпною<sup>10</sup>. Завдяки цьому підручник чи посібник не спустошує те явище, яке визначає репрезентована ним галузь науки,

<sup>6</sup> Лузин Н. Н. Предисловие // Жегалкин И. И., Слудская М. И. Введение в анализ. — М., 1935. — С. XI.

<sup>7</sup> Луцьков А. И. О повышении „проникающей способности” учебного текста // Психосемиотика познавательной деятельности и общения: Межвуз. сб. науч. трудов. — М., 1983. — С. 63. (Тут і далі всі виділення в цитатах, крім вказаних випадків, належать авторам творів, що цитуються).

<sup>8</sup> Луцьков А. И. Зависимость восприятия научных понятий и примеров от организации учебного текста // Вопр. психологии. — М., 1987. — № 2. — С. 92.

<sup>9</sup> Див. про це: Костенко И. П. Педагогические проблемы учебника по математике // Вестн. высш. школы. — М., 1988. — С. 29.

<sup>10</sup> Див. про це: Луцьков А. И. О повышении „проникающей способности” учебного текста. — С. 61.

а, навпаки, розкриває його перспективу, що теж може стимулювати пізнавальний інтерес. Читаючи підручник, студенти мають можливість відчутти й усвідомити проблемну неповноту відображених у ньому знань, перспективу їх розвитку, і все це дозволяє сприяти формуванню у студентів рефлексивного відношення до запропонованої навчальної інформації, а відтак може породжувати прагнення до нових текстів<sup>11</sup>.

По-третє, сьогодні можна констатувати явно недостатню кількість новітніх різножанрових, розрахованих саме на студентів університетів методичних видань, які б враховували цільові настанови і специфіку навчального процесу у вищій школі<sup>12</sup>. Крім того, проблематичною залишається доступність студентам українських перекладів художніх текстів (особливо середньовічних творів), через що студенти часто-густо змушені просто вірити викладачеві чи авторам навчальних книг на слово. Я вже не кажу про те, що навряд чи можна вважати нормальним становище, коли і сьогодні основним джерелом для ознайомлення з текстами середньовічних і ренесансних часів залишаються видані в Москві ще у 1959–1962, 1974, 1975 і 1976 роках російськомовні хрестоматії за редакцією Б. І. Пурішева.

Нарешті, у методичному плані слід врахувати і те, що вивчення західноєвропейської ренесансної літератури передбачає суттєве збільшення кількості художніх текстів, з якими студенти повинні ознайомитися в повному обсязі, а також різке зростання кількості й обсягу наукових джерел, що підлягають опрацюванню.

Все це і обумовлює висунуту тут тезу про необхідність вивчати західноєвропейську літературу Середньовіччя і Відродження не як один загальний, а як два самостійні навчальні курси.

Таким чином, виходячи з існуючого стану справ, а також з того незаперечного факту, що створення перспективного підручника для вищої школи, як і розгалуженої мережі інших методичних видань для студентів, — це довготривалий процес, який не терпить поспіху і кон'юнктури і який може успішно просуватися тільки завдяки колек-

<sup>11</sup> Див.: Луцьков А. И. О повышении „проникающей способности” учебного текста. — С. 62.

<sup>12</sup> Загальноосвітній школі в цьому плані, без сумніву, повезло значно більше. Проблеми методології і методики шкільного вивчення зарубіжної літератури, забезпечення цього процесу новими підручниками, посібниками, хрестоматіями — це постійні теми української педагогічної преси. Але чим більше радієш за шкільних учителів, тим більше сумуєш через те, що проблеми вивчення світової літератури у вищих навчальних закладах не привертають належної уваги, зацікавленого ставлення у тих, кого вони безпосередньо стосуються і повинні були б більш за все турбувати. А поговорити тут є про що.

тивним зусиллям академічних науковців і університетських викладачів<sup>13</sup>. дане видання має на меті посильне сприяння цій роботі, а головне — покликане привернути увагу до проблем університетської філологічної освіти. Адже потрібне зацікавлене громадське обговорення питань, що накопичилися в житті вищих навчальних закладів, щоб виникла реальна перспектива їх належного розв'язання.

Щодо назви даного посібника, то її вибір теж пов'язаний з сьогоденними реаліями. Справа в тому, що за тією кількістю годин, на які сьогодні розрахований об'єднаний курс „Історія світової літератури. Середні віки та Відродження”, навряд чи можна говорити про спеціальне вивчення заявленого у його назві історико-літературних епох. Якщо належним чином врахувати їх суттєву часову віддаленість від нашого сьогодення, різницю в плані світосприйняття (чому і потрібна певна пропедевтика), а також те, що з переважною більшістю художніх текстів студенти стикаються вперше і ще й часто-густо в хрестоматійному варіанті, то стане очевидним, що тут доречніше говорити про певний вступний курс, а не власне „Історію...”, варіант якого і пропонується у даному виданні. Збереження ж у його назві поняття з галузі суспільної історії (а саме таким є поняття „середньовічна цивілізація”) має на меті, по-перше, підкреслити нетотожність історико-літературної періодизації літературного процесу і загально історичної періодизації, а, по-друге, покликане акцентувати увагу на тому, що ця нетотожність все ж не означає цілковитого і категоричного заперечення будь-яких зв'язків між ними. Інша справа, що ці зв'язки не задані раз і назавжди, вони не одновекторні і не лінійні (на зразок причинно-наслідкових чи горсзвісних базисно-надбудовних), та й значення їх в різні часи і в різних ситуаціях різне.

Що ж стосується змісту запропонованого посібника, то він вибудований на матеріалі, який відсутній у наявних і легко доступних українським студентам підручниках з історії зарубіжної літератури Середніх віків та Відродження.

У формальному плані, крім поділу тексту на частини, параграфи і підпараграфи, сам виклад включає діалогічні (запитання/відповідь)

елементи, використання яких, на мою думку, стимулюватиме процес сприйняття студентами запропонованого матеріалу, дозволить розставити необхідні концептуальні акценти і привертатиме увагу до наскрізних моментів прийнятої за основу історико-літературної концепції.

І останнє. Ця книжка адресується і викладачам як колегам по роботі, але в першу чергу — студентам як майбутнім колегам, як тим, хто повинен не тільки засвоїти певний дидактичний матеріал, але й увійти в сферу основних навиків його пошуку, формування, роботи з ним, у сферу сучасного проблемного становища всередині самих навчальних дисциплін і галузей наук, які ці дисципліни репрезентують. Цим, власне, зумовлюється доцільність тієї розмови, якій присвячене переднє слово автора.

<sup>13</sup> Сьогодні не викликає жодного сумніву, що створення сучасної повноцінної навчальної книги з літературознавчих дисциплін — це кропіткий і складний процес, в основі якого лежить вирішення не стільки суто спеціальних, літературознавчих проблем (за всієї їх важливості), скільки вирішення проблем загальнопедагогічного характеру. Такий підручник чи посібник може випикнути тільки у сфері найтіснішої взаємодії науки про літературу, педагогіки вищої школи, психології навчання, теорії інформації, теорії комунікації, теорії підручника й ін.

**Методологічні основи сучасного вивчення  
історії західноєвропейської літератури  
історико-культурних епох  
Середньовіччя та Відродження**

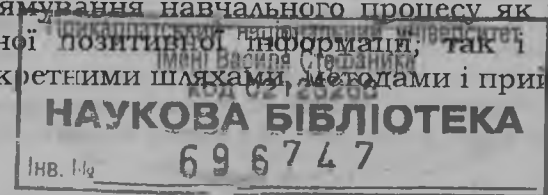
§ 1. Визначення методології. Специфіка вищої філологічної освіти у порівнянні з літературною освітою у загальноосвітній школі. Особливе місце знання студентами власне літературознавчої методології

Методологія — це система основних, наскрізних, регулятивних принципів, на підставі яких здійснюється певна гносеологічна діяльність. Ці принципи виступають ключовими орієнтирами (застереженнями), які не дозволяють науковому чи навчальному процесу виходити за природні межі власної компетенції, тобто зберігають їх самототожність.

Методологія забезпечує науковому знанню внутрішню єдність, упорядкованість, обґрунтованість і проблемність. Саме за таких умов може народитися знання про щось конкретне, предметне знання, яке має свою об'єктивну межу і тому є дійсним знанням. Оволодіння ним не руйнує, а стимулює, зміцнює інтелектуальну і пізнавальну роботу людини.

Враховуючи специфіку науково-методичної літератури важливо бачити відмінності між вищою філологічною освітою та літературною освітою в загальноосвітній школі.

Вища філологічна освіта, вивчення в університеті світової літератури і шкільна літературна освіта не відокремлені між собою непрохідним кордоном. І зв'язок між ними є принципово суттєвим. Адже тут існує (принаймні повинна існувати) чітка методична єдність і наступність. Спільним для школи і вищого навчального закладу є принцип інтегрованості, тобто подвійного спрямування навчального процесу як на засвоєння певної позитивної інформації, так і на оволодіння конкретними шляхами, методами і прийо-





мами організації самостійної (індивідуальної) пізнавально-освітньої діяльності школярів і студентів.

Вказана єдність, до речі, не втрачає своєї вагомості навіть з урахуванням того, що, на відміну від середньої школи з її максимальною опорою на роботу в класі, навчання студентів передбачає різке збільшення питомої ваги власне самостійної роботи з джерелами під час підготовки до практичних занять, семінарів тощо.

Шкільну й університетську літературну освіту поєднує і спільна двоєдина орієнтація у навчальному процесі як на зону актуального розвитку школярів і студентів, так і на зону їх найближчого розвитку. Нарешті, принциповою видається реконструкція необхідних фонових знань, без якої неможливо сприймати будь-який художній текст, не кажучи вже про той, що віддалений за часом свого виникнення від сьогоденного реципієнта.

Проте літературна освіта в загальноосвітній школі й у вищому навчальному закладі мають і суттєві відмінності, які стосуються перш за все їх головних цільових настанов.

„...Головною метою шкільної літературної освіти, — зазначає один з провідних українських теоретиків методики літератури Ю. І. Султанов, — є підготовка кваліфікованого читача, з урахуванням вікових і психологічних особливостей його розвитку, який розуміє та цінить твори мистецтва, володіє почуттям прекрасного і здатний до повноцінного, критичного сприйняття художнього твору як мистецтва слова”<sup>1</sup>.

Розмірковуючи в інших суспільних умовах над проблемами методики викладання української літератури в тогочасній галицькій школі, але на тій же за-

<sup>1</sup> Султанов Ю. І. Методична концепція викладання зарубіжної літератури // Зарубіж. літ. в навч. зал. — К., 2000. — № 2. — С. 4.

саді вивчення літератури як мистецтва слова, на подібному наполягав ще в середині 1930-х років видатний діяч української культури Василь Пачовський. Саме він у своїй доповіді на Першому Українському Педагогічному Конгресі чітко сказав: „Маємо тямити, що і в найвищих класах шкіл маємо виховувати не істориків літератури, але освічених громадян, здатних до позитивної праці...”<sup>2</sup>.

Зовсім інакше в університеті. Мета вищої філологічної освіти і вивчення в тому числі світової літератури полягає у підготовці фахівців, зокрема спеціалістів-літературознавців, тобто не просто читачів, а метачитачів, в тому сенсі, в якому літературознавство можна сприймати як своєрідне метачитання<sup>3</sup>. А, значить, у вищому навчальному закладі мусимо виховувати власне й істориків літератури, дослідників-професіоналів, для яких наукове студіювання літературно-художніх явищ різних рівнів є майбутнім безпосереднім фаховим обов'язком, професією. Ось чому особливу увагу варто приділити осмисленню деяких питань власне літературознавчої методології.

Під власне літературознавчою методологією я зараз розумію систему фундаментальних ідей, які ре-

<sup>2</sup> Перший Український Педагогічний Конгрес. 1935. — Львів, 1938. — С. 95. (Цитата подається в адаптованому згідно сучасних норм української мови вигляді. Курсив мій. — І. К.). Про методичну позицію В. Пачовського — див.: *Завгородня Т. К.* „...Маємо виховувати не істориків літератури”: Проблеми вивчення української літератури в спадщині Василя Пачовського // Література. Літературознавство. Життя: 36. наук. праць й матеріалів на пошану докт. філол. наук, проф. М. В. Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. — Івано-Франківськ, 1999. — С. 330-335.

<sup>3</sup> Див. про це: *Гольберг М. Я.* Заглавие произведения и пространство культуры // Література. Літературознавство. Життя: 36. наук. праць й матеріалів на пошану докт. філол. наук, проф. М. В. Теплінського / Відпов. ред. І. В. Козлик. — Івано-Франківськ, 1999. — С. 297.

презентують перспективний з точки зору сучасної науки про літературу підхід до розгляду словесно-художніх явищ і літературного процесу, на яких ґрунтується обрана в даному виданні теоретична історико-літературна концепція.

## § 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО РОЗГЛЯДУ СЛОВЕСНО-ХУДОЖНІХ ЯВИЩ ТА ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Методологічними засадами (вихідними фундаментальними ідеями) сучасної науки про літературу є:

1. Загальний філософсько-естетичний принцип розгляду словесного мистецтва як самопідставного (в оригінальному російськомовному формулюванні М. К. Мамардашвілі „самоосновного”<sup>4</sup>) явища, яке має свої іманентні закони буття, становлення і функціонування. „Мистецтво взагалі і література зокрема, — говорив у своїй Нобелівській лекції 1987 року Й. Бродський, — ..тим і відрізняється від життя, що завжди уникає повторення <„кліше”>. ...розвиток його <мистецтва> визначається не індивідуальністю митця, а динамікою та логікою самого матеріалу, попередньою долею засобів, які вимагають знайти (чи підказують) кожен раз якісно нове естетичне рішення. Маючи власну генеалогію, динаміку, логіку і майбутнє, мистецтво не синонімічне, а, в кращому разі, паралельне історії, і способом його існування є створення кожен раз нової естетичної реальності”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Див.: Мамардашвили М. К. Лекции по античной философии / Под ред. Ю.П.Сенокосова. — М., 1997. — С.28, 27, 26.

<sup>5</sup> Бродский И. Стихотворения. — Таллин, 1991. — С. 8-9. (Вставки в цитатах, подані в кутових дужках, належать мені — І. К.).

2. Принцип циклічності руху мистецтва в історичному просторі та часі і нелінійності стосунків між різними історико-літературними добами. Мистецтво, зазначає з цього приводу відомий сучасний український літературознавець Д. В. Затонський, «виразно тяжіє до руху циклічного: Відродження проголошувало, ніби успадковує античність, романтизм наслідував Середньовіччя, модернізм — романтизм. ...мистецтво у повсякденному розумінні слова взагалі не розвивається... Воно або „є”, і, значить, здатне „залишатися”, або його взагалі „нема”<sup>6</sup>.

І далі, спираючись на літературно-естетичні міркування класика французької реалістичної прози XIX століття Гюстава Флобера та філософсько-естетичну позицію видатного німецького філософа XX століття Мартіна Гайдеггера, Д. В. Затонський робить логічний висновок про те, що неможливо протиставляти наступні епохи і покоління письменників митцям попередніх історико-літературних епох як більш розвинутих менш розвинутих, як кращих гіршим і т. п., а натомість, слідом за Г. Флобером, варто звернути увагу на те, що з плином часу мистецтво не „покривається”, а „змінюється” і при цьому не тільки щось отримує, але щось суттєве і втрачає.

Саме цю думку несе в собі процитоване Д. В. Затонським висловлювання Г. Флобера: греки „володіли пластичною формою, якої ніхто вже не поверне; рятитися по-їхньому для нас — безумство... З часів Гомера людська свідомість розширилася. Пасок Венери тріщить на череві Санчо Панси”<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Затонский Д. В. Есть ли Прогресс в искусстве, или Какой должна быть история литературы? // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1997. — № 12. — С. 38.

<sup>7</sup> Див.: там само.

3. Принцип літературної спадкоємності, що традиційно формулюється через проблему традиції і новаторства, як фундаментальний закон історичного розгортання світового літературного процесу. При цьому новаторство цілком правомірно розглядати як форму живого існування і актуальної реалізації традиції.

4. Ідея синтезу культур як генерального механізму здійснення літературної спадкоємності. З точки зору цієї ідеї, традиція як стрижень історичного розвитку будь-якого національного письменства, як „гравітаційне поле” спадкоємності, на слушну думку Ю. І. Султанова, формується і усвідомлюється в результаті подвійної обумовленості (а, краще сказати, на перехресті, перетині) двох векторів розвитку — вертикального (вплив внутрішніх для кожної національної літератури чинників) та горизонтального (вплив зовнішніх чинників, куди входить все розмаїття міжлітературних взаємодій і зв'язків)<sup>8</sup>.

У такій ситуації цілком обґрунтованим є висновок про те, що поняття „домінанти” національних літератур і „трансформація” знаходяться між собою у такому діалектичному взаємозв'язку і взаємозалежності, як „традиція” і „новаторство”<sup>9</sup>.

5. Принцип врахування складної динаміки взаємодії у літературному процесі стадіального (глобальні епохи) і національного складових компонентів. Роботи С. С. Аверінцева, П. О. Грінцера, М. К. Мамардашвілі, Д. С. Наливайка й ін. дозволяють сучасному дослідникові зробити в цьому відношенні наступний мето-

<sup>8</sup> Див.: Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 4. — С. 50.

<sup>9</sup> Див.: там само. — С. 51.

дологічний висновок: „У процесі тривалого розвитку світової літератури художня свідомість кожної глобальної епохи стає характерною ознакою і кожної національної літературної традиції. Але в кожній національній традиції в межах даної глобальної епохи є і свої специфічні національні особливості художньої свідомості, які стають „домінантами” національних літератур і за своєю суттю визначають своєрідність і самобутність як традиції кожної національної літератури, так і самої національної культури в цілому”<sup>10</sup>.

6. Базовий, вихідний принцип сучасної історичної поетики, з точки зору якого літературні явища повинні студіюватися з врахуванням складної єдності та діалектичного співвідношення в їх цілісності константного і динамічного, незмінного і мінливого, структурного й історичного, автоматизуючого і деавтоматизуючого, загального й індивідуального, текстового і позатекстового, інтегрального і диференціального.

З такої точки зору художнє явище потрібно розглядати на перетині діахронних і синхронних параметрів, у діалогічно-динамічній площині *знаходжуваності – позазнаходжуваності* інтерпретатора-метачитача як суб'єкта пізнання. Стосовно останнього я маю на увазі ініційовану М. М. Бахтіним і переосмислену Л. М. Баткіним опозицію „*находимости – вненаходимости*”, яку, гадаю, цілком органічно можна поєднати з вектором гадамерівської інтерпретації основ сучасної філософської герменевтики як спільної загальнометодологічної бази гуманітарних наук в сучасний період їх розвитку<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури. — С. 51.

<sup>11</sup> Тобто сучасна філософська герменевтика є сьогодні для гуманітарних наук, осмислених у їх принципових відмінностях від наук природничих, тим, чим колись (принаймні десь до 1-ої

Так, М. М. Бахтін ще у 1970 р., спростовуючи тезу про те, що „для кращого розуміння чужої культури треба немов переселитися в неї і, забувши свою, дивитися на світ очима цієї чужої культури”, наголосив, що творче розуміння не відмовляється від себе, від свого місця і часу, від своєї культури і разом з тим нічого не забуває. Творче розуміння, яке несе в собі нове і те, що збагачує, базується на позазнаходжуваності (рос. *внеаходимости*) суб'єкта розуміння. Тобто йдеться про те, що одну культуру можна посправжньому відкрити тільки в дзеркалі *іншої* культури саме тому, що ця друга культура інша. Між ними в процесі розуміння починається наче „діалог, який долає замкнутість й однобічність... культур. Ми кладемо чужій культурі нові запитання, яких вона сама собі не клала, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини. Без *своїх* запитань не можна творчо зрозуміти нічого іншого і чужого... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються й не зміщуються, кожна зберігає свою єдність і *відкрити* цілісність, та вони взаємно збагачуються”. Таким чином, хоча твір літератури „розкривається перш за все в диференційованій єдності культури епохи його створення”, та все ж „замикати його в цій добі не можна: повнота його розкривається тільки у великому часі”<sup>12</sup>.

пол. — середини ХХ ст.) для наук взагалі була (чи вважалася) філософія як така. При цьому, як вважає Г.-Г. Гадамер, роль сучасної герменевтики цим не обмежується (див. про це: *Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики* / Пер. з нім. О. Мокровольського. — К., 2000. — С. 438–439).

<sup>12</sup> *Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции “Нового мира” // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 334–335, 333.*

В свою чергу. Л. М. Баткін у 1989 р. застерігає проти спрощення колізії позазнаходжуваності. Йдеться про необхідність врахування того, в якій часовій системі координат розглядається літературне явище — в системі „малого часу” чи „великого часу”. „Великий” і „малий” часи, зазначає Л. М. Баткін, — це дві різні структури культурного часу, а не різні тривалості. Тривалість має тільки „малий час”, який оцінюється хронологічно, в якому все (*як ціле*) історично відбувається одне за одним, з'являється і неминуче гине<sup>13</sup>. З точки зору „малого часу”, наприклад, Середньовіччя, яке тривало 11 століть, і Відродження, яке в Італії охопило 3 століття, — це явища різної тривалості, які можуть розглядатися в аспекті генези і детермінованості (як дві безпосередньо сусідні доби — як попередня і наступна). Так само і наша сучасна свідомість, наше сучасне світосприйняття — це теж наш „малий час”. Саме в системі „малого часу” актуально діє історичний вектор, завдяки якому наш сучасний досвід не входить в культуру минулих епох, як і в наш „рішуче”, як пише Л. М. Баткін, досвід не входить досвід завтрашнього і далеких майбутніх часів.

Разом з тим, продовжує свою думку Л. М. Баткін, у „великому часі” відсутня будь-яка тривалість і строга послідовність епох. „Великий час” — це час точковий, і в будь-якій точці можлива зустріч усіх сенсів, і де в діалог вступають все нові і нові культурні „голоси”, чим і досягається подолання замкнутості „малих часів”. Саме в цій системі координат хронологічно розкидані в різних епохах художні постаті і явища виявляються разом з нами моментами одночасної людської культури як світу сенсів, який завжди і

<sup>13</sup> *Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989. — С. 17.*



суцільно зараз, завжди суцільно актуальний а так само завжди не готовий, не закінчений, завжди заповітний — такий, що тільки має постати, здійснитися. Ось чому великий російський поет ХХ ст. Йосип Мандельштам дійсно мав рацію, коли ще у 1920-ті рр. писав про класику: „Вчорашній день іще не народився”; „Отже, жодного поета ще не було. Ми вільні від тягара спогадів. Зате скільки радісних передчуттів: Пушкін, Овідій, Гомер”<sup>14</sup>.

У результаті методологічним принципом фактично висувається вимога розглядати літературні явища в постійному поєднанні аспектів „малого” і „великого” часів на основі нашого власного часу — теперішнього — як часу живого. Цей методологічний принцип Л. М. Баткін називає *методологічною бінокулярністю* і характеризує її як „важко досягну ідеальну позицію, що повинна знову і знову розпадатися на погляд зсередини і погляд ззовні і знову рефлексивним зусиллям історика збиратися воєдино всупереч (але й завдяки!) докорінному історико-культурному астигматизмові”<sup>15</sup>.

До всього цього, правда, варто додати одне зауваження, а саме: вектор думки М. М. Бахтіна, як і застереження Л. М. Баткіна так чи інакше сходяться до тієї площини, в межах якої відомий німецький філософ ХХ ст. Ганс-Георг Гадамер розглядав поняття дієво-історичної свідомості і дієво-історичного моменту в рамках герменевтичного досвіду в своїй фунда-

<sup>14</sup> Див.: Мандельштам О. О поезии. — Л., 1928. — С. 78.

<sup>15</sup> Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 20. Бінокулярність — від фр. binoculaire <лат. binī, пара, два + oculus око> — двоокий; бінокулярний зір — це зір, який здійснюється двома очима і який надає змогу бачити світ рельєфним. Астигматизм — а + гр. stigmē точка — недолік оптичної системи, який полягає у тому, що промені, що вийшли з однієї точки об'єкта, не збираються знову в одній точці і зображення виходить розпливчасте.

ментальній праці „Істина і метод” (1960), де зокрема писав: „...мислити історично — означає проводити ті зміни, яких зазнають поняття минулих епох, коли ми самі починаємо мислити цими поняттями. Історичне мислення завжди, від самого початку містить у собі опосередкування цих понять із нашим власним мисленням. Спроби усунути з витлумачення свої власні поняття не тільки неможливі, але й безглузді. Адже тлумачити саме й означає: ввести до гри власні перед-поняття: аби думка тексту дійсно здобула мову”<sup>16</sup>.

Така позиція не порушує власної внутрішньої заданості твору (того сприйняття, на яке твір первісно орієнтований) і водночас не позбавляє студента як повноцінного живого реципієнта права на особисте сприйняття твору, на його індивідуальне естетичне переживання, без чого не відбудеться необхідний для діалогу з твором контакт, в основі якого — двоєдиний принцип свободи і кваліфікованості сприйняття. А саме перцептивна і рецептивна свобода читача тільки і здатна породити у студента реальний пізнавальний інтерес й інтелектуальну гносеологічну активність<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Пер. з нім. — К., 2000. — Т. 1. — С. 367.

<sup>17</sup> Зазвичай присутня в студентському загалі і цілком практично зрозуміла прагматична мотивація навчальної діяльності, спрямована на те, щоб здати залік чи іспит (тобто, висловлюючись термінологією Е. Фромма, здійснювана в модусі володіння знанням) методологічно не може бути підставою вузівської освіти. Тут придатна тільки перспективна орієнтованість на модус буття, за якого, як пише Е. Фромм, студент повинен випереджально розмірковувати над певною проблематикою, а на заняттях отримувати спонукаючий стимул до своїх власних роздумів. У навчанні за модусом буття зміст лекції чи іншої форми навчальної діяльності включається до особистої системи мислення студента, розширює і збагачує її, тобто знов ж таки звільнює, а не пригнічує індивідуальність студента (див. про це: Фромм Э. Иметь или Быть? / Пер. с англ. — К., 1998. — С. 215-216).



7. Принцип неупередженості, який базується на усвідомленні відкритого ще італійським філософом і соціологом Дж. Віко (1668–1744), французьким філософом-просвітителем і письменником Ж.-Ж. Руссо (1712–1778) і німецьким філософом-просвітителем Й. Г. Гердером (1744–1803) факту принципової рівноправності і самоцінності всіх епох і народів, що утворюють культурно-історичний світ, на ґрунті чого і можлива продуктивна реалізація настанови на розуміння, а не на однозначне оцінююче сприйняття.

8. Принцип наукової спадкоємності і опори на фундаментальні студії як в тій чи іншій галузі літературознавства загалом, так і в сфері конкретної наукової проблематики.

### § 3. ПРОБЛЕМА „СХІД–ЗАХІД — ЗАХІД–СХІД” В АСПЕКТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ

Ще у XVIII ст. французький філософ-просвітитель Марі Жан Кондорсе (1743–1794), звернувши увагу на факти давньої історії тісних контактів і взаємодії між Заходом і Сходом, зазначав: „Праці арабів загинули б для людського роду, якби вони не послужили для відродження більш тривкого, картину якого репрезентує нам Захід”. Араби розповсюджували на Заході „зародки гуманізму, які повинні були дати плоди в більш щасливі часи”<sup>18</sup>.

В свою чергу, французький мислитель того ж століття Клод Анрі Сен-Сімон (1760–1825), виходячи з те-

<sup>18</sup> Кондорсе Ж. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. — М., 1936. — С. 113, 127.

зи, що загальна наукова ідея, яка виникає на певному етапі, завжди практично реалізується на наступному етапі, стверджував, що спеціальні фізичні закони, відкриті ще за халіфа аль-Мамуна (правл. 813–833), підготували найважливіші відкриття XV ст.<sup>19</sup>

Навіть такий упевнений прихильник ідеї вищості Заходу по відношенню до Сходу, як представник німецької класичної філософії Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831), вважав, що без Сходу, без підготовки в його надрах нового не було б не тільки нового Заходу, а й взагалі всесвітньої історії. „Наука та знання, особливо філософія, — писав німецький філософ, — перейшли від арабів на Захід; вдячна поезія та вільна фантазія спалахнули у германців на Сході”<sup>20</sup>.

Звідси органічно випливає провідний методологічний висновок сучасного наукового дослідження історичного розвитку світової літератури: сьогодні неприпустимими і науково безпідставними є як „європоцентризм” з його вихідною тезою про існування єдиної універсальної значимої культури греко-римського світу та її спадкоємиці — сучасних західноєвропейської та північноамериканської культур, так і „східноцентризм” з його базовим положенням про те, що Захід тільки сприйняв культуру Сходу і лише сприяв її розвитку.

Обидві концепції — „європоцентрична” та „східноцентрична” — є крайнощами, які несумісні з науковою об’єктивністю та гносеологічною неупередженістю. „Зовнішні і внутрішні сприятливі умови; — зазначає В. К. Чалоян, — визначали розквіт культури — часами Сходу, часами Заходу, але досягнення як

<sup>19</sup> Сен-Сімон А. Избр. соч. — М., 1948. — Т. 1. — С. 117; Т. 2. — С. 299.

<sup>20</sup> Гегель Г. В. Ф. Соч. — М., 1935. — Т. 8. — С. 51–52.

Сходу, так і Заходу не залишалися тільки в їх межах, вони виявлялися загальним надбанням", через живе функціонування якого реалізовувалася найбільш органічна культурі закономірність — закон культурної спадкоємності<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Чалоян В. К. Армянский Ренессанс. — М., 1963. — С. 158. Про все це сьогодні, на початку XXI ст., ніби можна було б і не говорити, якби відійшли в минуле рецидиви європоцентризму. Натомість маємо протилежне: європоцентризм сьогодні намагається оселитися в сфері шкільного викладання зарубіжної літератури. Про цю небезпеку прямо вказує всеукраїнська науково-методична преса (див.: Урок зарубіжної літератури: проблеми, досвід, перспективи // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2000. — № 12. — С. 5-7; Абрамович С. Д. Спроби подолати європоцентризм у викладанні зарубіжної літератури закінчились? // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2001. — № 1. — С. 8-9; Султанов Ю. І. У пошуках засад, адекватних шкільному курсу світової літератури. Теоретичний аналіз сучасного методологічного доробку. Стаття перша // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2001. — № 2. — С. 50-53; Султанов Ю. І. У пошуках засад, адекватних шкільному курсу світової літератури. Теоретичний аналіз сучасного методологічного доробку. Стаття друга // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2001. — № 3. — С. 51-54.

## ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА СЕРЕДНЬОВІЧНА ЛІТЕРАТУРА

## § 1. ЗАГАЛЬНЕ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

Середньовіччя (Середні віки) — прийняте в історичній науці з XV–XVI, а остаточно з XVIII ст. позначення великого періоду світової історії, що настає після давнього світу і передує добі нового часу. Початок цього періоду на межі III–IV ст. пов'язаний з розпадом рабовласницьких імперій, на тлі яких згодом виникають нові феодальні держави. В цей же час відбувається, за визначенням акад. М. І. Конрада, „революція умів”, тобто корінний світоглядний перелом, пов'язаний у Західній Європі з утвердженням нової релігії — християнства.

Літературний процес Середньовіччя вивчає медієвістика (від *lat. medium aevum* — середній вік). Відповідно літературознавці, що спеціалізуються на студіюванні проблем середньовічної літератури, називаються медієвістами.

## § 2. СЕРЕДНЬОВІЧНА ЦИВІЛІЗАЦІЯ І СЕРЕДНЬОВІЧНА КУЛЬТУРА: СПІВВІДНОШЕННЯ І ПЕРІОДИЗАЦІЯ

Необхідно розмежовувати і відрізнити періодизацію історії цивілізації (суспільної історії) і періодизацію історії культури, куди органічною складовою входить й історія літератури, хоча це і не означає, що цивілізація і культура ніяк не пов'язані між собою. Цивілізація, зазначає Г. К. Косіков, відіграє по відношенню до культури інституціоналізуючу роль, закріплюючи, санкціонуючи і тиражуючи вироблені культурою запас знань і вірувань, навиків, зразків мислен-

ня і поведінки, — тобто те, що кожен індивід застає і освоює, вступаючи у життя<sup>1</sup>.

Та все ж розвиток літератури і культури не є прямим відображенням динаміки суспільно-історичного процесу. В них є власна історія і власні закономірності розгортання в історичному часі і просторі.

Так, західноєвропейська середньовічна цивілізація хронологічно охоплює період з V до XVIII ст. В свою чергу, з цим часом у Західній Європі, послідовно змінюючи одна одну, функціонують дві культурні доби — Середньовіччя (крайні хронологічні рамки: межа III–IV — XV ст.) і Відродження (межа XII–XIV — перша третина XVII ст.).

При цьому остання не зводиться тільки до власне ренесансного культурного руху. «Мабуть, — писав з цього приводу Р. І. Хлодовський, — варто би чітко розмежовувати два зовсім різних за змістом поняття: „Відродження” („Ренесанс”) і „ренесанс”, тобто ідеологічно змістовний стиль, певний стильовий напрям, який отримав національну класичну форму перш за все в Італії. Відокремлення ренесансу від Ренесансу значно розширило б зміст літератури Відродження, включивши до нього творчість письменників не тільки позаренесансних (Саккетті, Фоленго, Бурк'єлло — в Італії, Ганс Сакс — в Німеччині), але й явно антиренесансних (Савонарола)...»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Див.: Косіков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика — М., 1987. — С. 223.

<sup>2</sup> Хлодовский Р. И. О ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения, — М., 1978. — С. 124. (Франко Саккетті (біля 1330–1400) — італ. нар. письменник, автор збірки „Триста новел”, віршів і релігійних проповідей, відомий майстер сатири; Теофіло Фоленго (1496–1544) — італ. письменник, бенедиктинець, за реліг.-філос. поглядами близький до Еразма Роттердамського, автор „Макаронії”, тобто зб. поем,

Іншими словами, підсумовує Г. К. Косіков, епоха Відродження, на відміну від епохи Класичного Середньовіччя, не була цілісною і однорідною, і навіть, навпаки, її пронизували багато різноспрямованих тенденцій, які не мали нічого спільного з гуманізмом, а то і прямо критикували його.

Натомість завдяки багатомістовому успішному функціонуванню, зазначає далі вчений, класична середньовічна культура була інституціоналізована, тобто виступала механізмом, який регулював основи суспільного життя. В своїх надрах вона зародила ренесансну культуру і при цьому не втратила широти власного існування.

Так, шедеври ренесансного живопису, скульптури, архітектури, літератури XVI ст. не склали тоді основної маси художньої продукції, існували в живому і тісному традиційному оточенні, яке було здатним протидіяти і чинити опір ренесансним тенденціям. У Франції, скажімо, чим далі від Апеннін, які були джерелом нових ренесансних віянь у мистецтві, тим більш стійкішими виявляються позиції середньовічної готики.

В літературі XVI ст., завдяки повсюдному розповсюдженню друкарства, переживає своє друге народження і друге життя практично увесь фонд традиційної середньовічної словесності, яскравим свідченням чого є рицарський роман, який отримує у той час неабияке поширення в Західній Європі і стає пред-

еклог, епіграм, напис. макаронічною латиною; *Бурк'елло* (1404–1449) — італ. поет, представник демократич. напрямку, один з творців жартівливої поезії; *Ганс Сакс* (1494–1576) — нім. бюргерський поет, автор численних мейстерзінгерських пісень й ін. творів, сюжети до яких брав з життя, античної, середньовічної, ренесансної словесності, з народних книг тощо; *Джироламо Савонарола* (1452–1498) — італ. поет, проповідник, реліг.-політич. діяч, свідомий і активний ворог світської, гуманістичної культури Відродження).

метом численних перекладів, наслідувань і переспівів<sup>3</sup>.

### § 3. СИНТЕЗ АНТИЧНОСТІ І ХРИСТИЯНСТВА ЯК БАЗОВЕ ДЖЕРЕЛО ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

На час початку формування Середньовіччя як історико-літературної доби в історії західноєвропейської літератури у старому світі вже відбулися дві знаменні події вирішального значення.

По-перше, цілком сформувалися і активно функціонували дві самостійні і принципово різні культурні традиції — західна, репрезентована красним письменством Греції, та східна, втілена у словесному мистецтві Біблії. „...Літератури Давнього Сходу, — писав з цього приводу С. С. Аверінцев, — взяті як одне ціле, і література античності, взята знов ж таки як ціле, суть... явища принципово різного порядку, не сумірні між собою, не підлягають ніякому зіставленню в категоріях “рівня” чи “стадіальності” — це... не стадії одного шляху, а, швидше, два різних шляхи, що розійшлися з однієї точки в різних напрямках...”<sup>4</sup>.

Їх основні параметри в філософсько-естетичному та поетологічному аспектах, спираючись на дослідження С. С. Аверінцева і О. Ф. Лосева<sup>5</sup>, можна стисло описати наступним чином:

<sup>3</sup> Див. про це докл.: *Косіков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы.* — С. 224, 229–230.

<sup>4</sup> *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — М., 1996. — С. 14–15.

<sup>5</sup> Див., зокрема: *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — С. 13–75; *Лосев А. Ф. История античной эстетики.* — М., 1963. — Т. 1. — С. 428–500; пор.: *Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. (Конец XIV — начало XV в.).* — М.; Л., 1962. — С. 64–66 й ін.

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<u>РОЗУМІННЯ УНІВЕРСУМУ</u> <u>(СПОСІВ ПІДХОДУ ДО БУТТЯ)</u>	
<p>Грецький світ — це „космос”, тобто таке „убрання”, яке є „ряд”, „порядок” як закономірною і симетричною просторова структура.</p> <p>У сфері „космосу” час дається в модусі просторовості (симетричність, здатність до вічного повторення).</p> <p>Структура споглядається і „космос” виявляється адекватно схопленим через незацікавлений статичний опис.</p> <p>Найвища мудрість — у покладанні на простір, яким завжди володіє тільки теперішнє.</p> <p><b>Напр.</b>, грецький бог Зевс — „олімпієць”, тобто істота, що має своє місце у світовому просторі. Він володар теперішнього, минуле ж належить Урану і Кроно, а майбутнє — невідомому суперникові, який приречений долею забрати у Зевса владу. Кращий подарунок Зевса</p>	<p>Даєньєврейський світ — це „олам” („світовий час”. „вік”, який може скінчитися і змінитися іншим „оламом”), це потік часу, який несе в собі всі речі.</p> <p>У сфері „оламу” простір дається в модусі часового руху як „вистилище” незворстних подій. Світ як історія.</p> <p>В історії треба брати участь. Світ як „олам” може адекватно схопити тільки спрямована на час оповідь, яка зіставляється з кінцевим результатом подій (виходом) і пскваплюється питанням: „А що далі?” Тому важлива фабула.</p> <p>Найвища мудрість біблійних героїв — це віра і покладання на майбутнє (мотив обіцяння).</p> <p><b>Напр.</b>, Бог Йахве — це „створивший небо і землю”, тобто володар часової миті початку історії, володар історії, володар часу. Йахве — володар минулого і теперішнього, але його влада здійсниться і його слава засяє тільки в майбутньому, коли настане „день Йахве”, про який говорять пророки.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>своєму улюбленцю — це подарунок сьогоднішнього дня в обмін на день завтрашній.</p> <p>Предметом думки греків є „буття” — нерухомо-самотождня „сутність”, і оперує грецька думка „категоріями” (дефініціями). Теоретичне мислення звільнене для автономного буття і постає мисленням-про-світ.</p> <p><b>Напр.</b>, абсолют філософської релігії Платона називається „істотно-Суще”.</p>	<p>Вся думка єгиптян, вавілонян, іудеїв має предметом „життя”, реальність, існування і оперує вона нерозчленованими символами людського існування-у-світі. Близькосхідна думка — це мислення-у-світі.</p> <p><b>Напр.</b>, абсолют біблійної віри називається „живий Бог”.</p>
<u>ЕСТЕТИКА</u>	
<p>Література вперше усвідомила себе саме літературою, тобто самозаконною формою людської діяльності, яка для себе протистоїть усьому, що не є вона сама („віщанню” пророків, культові, обряду, побуту, „життю”). Слово забране з повсякденного і сакрального ужитку, на нього накладене тавро „художності”, що вперше започатковує літературу у власному (взькому) розумінні цього слова.</p> <p>Література допускає стосовно себе рефлексію у формі спеціальної теорії літератури, поезики, літературної критики та філософії. Мета цього —</p>	<p>Відсутній акт самоусвідомлення і самовизначення літератури. Слово не забране з повсякденного і сакрального ужитку. Тому стосовно творів не можна застосувати термін „література” у грецькому його розумінні, бо „словесність” („поезія”, „писання”) „біблійного” типу не є літературою у власному (взькому) розумінні цього слова.</p> <p>Абсолютна відсутність у словесності орієнтованості на рефлексію стосовно себе самої. Неможливість застосування до творів (напр., „Книги Ісаї”)</p>



АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>забезпечити оптимальну відповідність індивідуального твору абстрактному концептові жанру.</p> <p>Оперування антитезою „високе” і „низьке”.</p> <p>Література, свідомо відокремлена від суто життєвого спілкування, постає як особливий, опосередкований, об’єктивований тип комунікації. Стихія розмови переноситься всередину твору і розмова бога і людей шгучно відтворюється, імітується, стилізується власне літературними засобами.</p> <p>Не діалогічність грецької літератури, коли герой виявляється абсолютно незалежним ні від кого, не потребує присутності „ти”, недсяжний для будь-якого іншого „я”, не шукає „джерела життя” поза собою. Така сферична замкнутість вважається досконалістю, бо вона є умовою непідвладності чому б то не було ззовні, умовою спокійної, вільної, незацікавленої споглядальності. Головний ворог грецької філософської етики — пристрасність.</p>	<p>категорій Арістотеля.</p> <p>Оперування антитезами „життя” і „смерті”, „мудрості” і „метушні”, „закопу” і „беззаконня”, розрізнення святого і пустого, важливого і зайвого.</p> <p>„Словесність” не відокремлена від розвою життєвого спілкування.</p> <p>Принципова діалогічність, відкритість до істотного діалогу, пошук „джерела істини”, „джерела води живої” поза собою, в іншій людині чи в Бозі, потреба „я” в іншому „ти”. Незамкнутість, пристрасність, зацікавленість у всьому, що поза „я”.</p> <p><b>Напр.</b>, в Біблії ніхто не соромиться потребувати іншого: від іншої людини жадають вірності, від Бога — милості, і Йахве теж пристрасно домагається людського визнання. По мірі одухотворення в думці</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p><b>Напр.</b>, грецьке божество на зразок богів Епікура по мірі одухотворення в філософській думці стає все більше байдужим до світу.</p>	<p>пророків Йахве стає все більш зацікавленим у світі, що пізніше втілюється у християнському догматі про боговтілення.</p>
<p><u>СТАТУС ЛІТЕРАТУРНОЇ ТВОРЧОСТІ І МИТЦЯ</u></p>	
<p>Зрілий тип професійного літератора, який живе тільки задля свого мистецтва і більше переживає за честь свого стилю, аніж за власну громадську честь. Знаходиться в ситуації, створеній літературними інтересами.</p>	<p>Повна відсутність літераторів за суспільним самовизначенням. Натомість присутність людей, чия словесна творчість є лише наслідком ученості на службі в царя чи віри на службі в бога. Такий автор завжди знаходиться всередині життєвої ситуації, що створена не літературними інтересами.</p> <p>Тип „мудрого” — досвідченої книжної людини, яка знаходиться на царській службі на посаді писаря і радника, а на дозвілі розважається хитроумними сентенціями, загадками, „притчами”. <b>Напр.</b>, саме з рук „мудрих” вийшли „Приповідки” (рос. „Книга Притчей Соломонових”) та „Проповідник” (рос. „Книга Екклесиаста”).</p> <p>Тип „пророка” — екстатичного провісника народних доль, який значно більше, ніж „мудрі”, схильний до нонконформізму і годується з рук можновладців.</p> <p><b>Напр.</b>, без письмово зафіксованих промов „пророків” неможливо уявити собі Біблію.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>Грек приписує собі здатність „творити”, тобто „робити”, „будувати”, „виробляти”, „винаходити”, „вигадувати”. Літератор — це „винахідник” слів, художніх форм тощо. Наявність учення про поетичний екстаз, якого сягає новоевропейська ідея геніальної творчості, що долає „правила”. Розрізнення натхненної естетичної творчості (<i>рос.</i> „изящное искусство”) і ремісничої виробки, яка підлягає закону повсякденності. Наявність свідомої праці над літературним шедевром, який залишається і після того, як завершиться певна суспільна боротьба.</p>	<p>Близькосхідна людина ніколи не приписує собі можливості „творити”. Їй властива цнота її ніби не особистісного натхнення. Кожне слово Біблії вимовляється кожен раз зсередини безпосередньо-життєвого спілкування того, хто говорить, зі своїм Богом і з собі подібними. Тому пророк не має на меті „створити” якийсь шедевр на віки. Натомість він прагне бути по-людськи негайно почутим. Звідси слово пророка — принципово неавторське, кинуте на волю потоку, підвладне всім зрадливістям бесіди, що триває беззупинно.</p>
<p>Наявність поняття індивідуального „авторства” як невід’ємного атрибуту літературної психології.</p>	<p>„Анонімність” літератури віхозавітного типу. Відсутність поняття індивідуального авторства, яке функціонально заміщується поняттям особистісного „авторитету”. „Авторитетне” ім’я кожен раз вказує на особливе значення збірника текстів, якому присвоєно це ім’я.</p> <p>Відсутність поняття про літературне авторство унеможливає розмову про містифікацію чи фальшивку. В давньоєврейській літературі багато своєрідних „особистостей”, та нема</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>Література живе всередині перш за все „духовної”, „культурної ситуації спілкування.</p> <p>Важливо і те, хто слово промовляє, важлива індивідуальність автора, яка самовизначається, тобто автор проводить уявну межу між собою і не собою, усвідомлює себе як неподільний і відокремлений від усього іншого рівний собі самому „атом”. Тому „індивідуальність” не може бути колективною.</p>	<p>жодної „індивідуальності”. „Писарі”, „мудрі”, „пророки” Близького Сходу працювали в атмосфері внутрішньої анонімності навіть тоді, коли їх імена залишалися у пам’яті нащадків. Давній єгиптянин міг сказати про „мудрих” колишніх часів, що їх імена живуть через книги, які вони написали. Але тут йдеться про вербальне життя імені, а не про життя авторської спадщини у власному сенсі слова.</p> <p>Словесність живе всередині життєвої ситуації спілкування.</p> <p>Біблійне слово має декілька авторів — Бог, мудрі колишніх часів, будь-яка народна спільнота, яка теж входить в ситуацію розмови, — а пророк постає тільки співавтором. Така ситуація робить безглуздим закид щодо плагіату, бо найважливішим виявляється не те, хто слово вимовив, а те, що слово взагалі було сказане і зажило у складі розмови. „Особистість”, якою людина буває, незалежно від того, що вона про себе думає, не відмежовує себе кордоном від того, що є не-вона. Тому „особистісність” може бути колективною.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>Наявність досвіду справжньої самотності як позитивної смислової наповненості („пафос дистанції“), як інтелектуального фокусу внутрішнього самодистанціювання.</p>	<p><i>Напр.:</i> 1. Коли відомо, що у довготривалому формуванні такої особистісної книги, як прощтво Ісаї, брали участь різні особи, то це означає, що всі наступні творці продовжували цю книгу у „дусі“ її першого зачинателя і підкорялися первісно заданому ритмові думки і слова. 2. За підвалинами ерусалимського культу Йахве знаходиться образ і авторитет Давида, тому пов'язані з цим культом пісні є за своєю сутністю „Давидовими“ псалмами. 3. „Особистісність“ вітхозавітних текстів яскраво відрізняє іронічну зосередженість „Проповідника“ (рос. „Екклесиаста“) від розлучених інтонацій „Книги Іова“ та від натхненно-резонерського голосу „Приповідок“ (рос. „Книги Притчей Соломоновых“).</p> <p>Людина в Біблії ніколи не залишається по-справжньому сама: навіть коли з нею немає інших людей, поруч з нею завжди є Бог, і присутність Бога подається як щось вкрай насуцне, конкретне, відчутне, і це унеможливує стан холодної інтелектуальної відстороненості. Людина і всі інші люди знаходяться в одній площині, немає внутрішнього дистанціювання, чому поняття „натовп“</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>Тип „невизнаного генія“, „незбагненого новатора“, „прокладача нових шляхів“, якому залишається сподіватися лише на вдячність нащадків.</p> <p style="text-align: center;"><b>ПОЕТИКА</b></p> <p>В основі античної поезики — пластичність. Гегемонія пластично-об'єктивуючого, безкорисливого, орієнтованого на позаситуативне споглядання, який називається екфрасис. Такий опис є специфічним для „художньої“ літератури, тоді як повчання і оповідь властиві і „нехудожній“ словесності.</p> <p>Описи наочні, слова поета мають на меті передати замкнуту пластику, форму, розчленованість, зображення, чітку картину. Грецьке слово розраховане на „глядачів“, які повинні вийти з потоку, щоб у незацікавленому спогляданні статичної картини пережити свою позаситуативність.</p>	<p>неможливо перекласти на біблійну мову.</p> <p>Біблійному світові невідомі психологічні комплекси „генія серед натовпу“ і „творча самотність“.</p> <p>Поетика Біблії — це поетика оповіді, притчі, яка не допускає пластичності. Тут природа і речі не можуть бути об'єктом самоцінного опису. Оскільки біблійний „олам“ рухається у часі, спрямовуючись до сенсу, який переходить часові межі, то розв'язка оповіді теж переходить межі оповіді, а мораль притчі — за межі притчі. Людина в біблійній оповіді постає суб'єктом вибору і дії, тому в оповіді є зацікавленість.</p> <p>Біблійні описи не наочні і слова поета мають на меті передати перш за все розімкнуту динаміку, порив, злиття, вираження, проникливу інтонацію. Біблійне слово розраховане на „слухача“, який повинен знаходитися в потоці, бути зацікавленим і пережити свою причетність до ситуації.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілоу)
<p>Дистанціювання „я” від „ти”, вивільнення „я” з „діалогічної ситуації” створює можливість спостерігати за іншими і за собою „зі сторони”, можливість об’єктивної характеристики і класифікації чужих „я”, відтворення мовленнєвих поведок кожного персонажа. Література створює образ людини, зображається „характер” — особистість, збагнута об’єктивно, спостережена і описана як річ, зафіксована у різко окресленому і нерухомо застиглому пластичному образі, який можна легко і безпомилково розпізнати серед інших. Особистість як тип людської поведінки втілює у грецькому театрі і драматургії маска — чиста, повністю самовизначена, очищена від історії структура, яка є смисловою межею обличчя, що безперервно виявляється. „Маска”, „характер” передбачають пластичну наочність уявлень про персонажа.</p>	<p>Відсутність дистанційованості між „я” і „ти” унеможливає стороннє, об’єктивне, незацікавлене споглядання, унеможливає створення „характеру”, „маски” у грецькому розумінні цих слів. Натомість створюється образ стану, „звільненого” від характеру, від психології людини загалом. У такому зображенні почуття ніби живуть поза людьми, але пронизують усі їх дії і змішуються з почуттями автора. Образ стану не передбачає пластичної наочності уявлень про зображуване. Вітхозавітні герої дають не вигляд героя, а його місце в бутті, його сан у світовій ієрархії. <b>Напр.</b>, сутність Йахве полягає у тому, що він Бог „невидимий”, з яким можна говорити, але якого не можна спостерігати, роздивлятися, відтворювати у пластичному образі. Так само не є „характерами”, „масками” аккадський Ут-Напіштім, іудейський Авраам, шумерський і аккадський Гільгамеш й ін.</p>
<p>Маска як тілесно-душевний вигляд людини, як система фіксованих рис і властивостей, як цілісна і закономірна предметна структура, що підлягає спостереженню в послідовній</p>	<p>Душевні стани описуються в Біблії не як предметний атрибут (суттєва ознака), а як динамічна енергія, як всеповнююча стихія страждання чи радості, добра чи зла, як один з</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллінська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілоу)
<p>низці ситуацій. Кожна риса береться у співвідношенні зі всіма іншими рисами, тому для кожної інтонації, кожної поведки, кожного руху тіла і жеста треба знайти місце всередині цієї структури. У греків психологічний стан подається одноначно, локалізується в замкнутому, пластичному „індивідуумі” як об’єкт художнього розгляду зі сторони чи об’єкт уявного експерименту. Кожен образ чітко окреслений в одному слові чи в декількох словах. <b>Напр.</b>, риси Іно зведені плачем, її слова і жести „слізні”; Орест репрезентує мужню скорботність; в рисах Медеї застигла неприборкана лють і вся її зовнішня і внутрішня постава і поведка повинні виводитися з її дикості і неприборканості. Античний автор повинен був бачити атомоподібного „індивідуума” і пластично-замкнутий „характер” не тільки у своєму герої, але й у власній художній особистості. Вибудовуючи мовленнєву характеристику персонажа, автор повинен був і своє авторське мовлення оцінити як характерне. Поняттю індивідуального характеру відповідає поняття індивідуального стилю. Слово виражає індивідуальність автора і саме тому воно</p>	<p>модусів людського всесвіту, і всередині цього всесвіту відчують себе і автор, і читач. <b>Напр.</b>, найменування Мойсея „людиною Божою” свідчить лише про його служіння як провісника Бога серед людей, але нічого не говорить про нього самого, про його тілесні і духовні риси. Вітхозавітні епітети нічого не „змальовують”, вони не „пластичні”.</p>

АНТИЧНІСТЬ (Еллініська культурна традиція)	СХІД (Близькосхідна культурна традиція Палестини, Єгипту, Вавілону)
<p>індивідуальне. Головне — пластично замкнута форма. Замкнутий і відокремлений від життєвого потоку твір передбачає замкнуту і відокремлену авторську індивідуальність.</p> <p>В античних зачинах автор бере на себе індивідуальну відповідальність за все те, що має сказати, а тому він мусить обґрунтувати важливість своєї теми і правомірність свого підходу до неї. Зачин, чітко проводячи межу речі на її початку, постулює таку ж чітку межу і в її кінці. Тому античний твір в принципі не може бути довільно продовженим, як і не може обірватися... З грецького твору не тільки слова не викинеш, але й до нього слова не додаш.</p>	<p>Літературний текст живе цілковито всередині загальножиттєвої ситуації, яка постає стосовно нього як ціле. Сам текст не мусить бути „цілісним”. Ось чому деякі книги Старого Заповіту не мають формально вирішеного „вступу” і першу ж свою фразу починають із сполучника „і”. Це сигналізує про те, що справжній початок тексту знаходиться поза його межами. Близькосхідний твір може бути, як це видно з книг пророків, довільно продовжений чи обірваний...</p>

По-друге, на час початку формування Середньовіччя як історико-літературної доби в історії західноєвропейської літератури східна і західна культурні традиції встигли зустрітися, що стало можливим завдяки завоюванням Олександра Македонського (356 до н.е. — 323 до н.е.). І така зустріч не була випадковою, для неї в історії взаємозв'язків між Заходом і Сходом існували суттєві передумови.

Справа в тому, що сама культура Давньої Греції розвивалася в ситуації широкого культурного обміну з

культурою Сходу<sup>6</sup>. Так, філософія класичної Еллади успадкувала від Сходу уявлення про природне середовище людини, розширила і поглибила їх, поставивши питання про походження Всесвіту, про побудову космосу, про елементи матеріального світу. На Сході культура класичної Еллади зіткнулася з ірано-мідійською, халдейсько-вавілонською, єгипетською та семітською культурами, в результаті чого виникли культури елінізму в Єгипті, Сирії, Малій Азії та Елладі.

До VII–VI ст. до н. е., тобто до появи міст-полісів, передові країни Сходу економічно і культурно були більш розвинутими, ніж Іонія (одна з ранніх грецьких колоній) й Еллада в цілому. У налагодженні контактів між Елладою та Сходом провідну роль відіграла Іонія. Еллада засвоїла халдейсько-вавілонський астральний світогляд, мистецтво і міфологію Єгипту, етичну філософію Ірану. Сполучною ланкою між цивілізаціями Давнього Сходу, Єгипту, Вавілону та греками була Фінікія, яка розташовувалася на східному узбережжі Середземного моря (нині територія Лівану та Сирії). На духовне життя греків значний вплив мав фонетичний алфавіт, який вони запозичили у фінікійців. Самі греки не заперечували того, що вчилися у східних народів, завдяки яким проникли в божественні та людські таємниці.

Родоначальник грецької філософії фінікієць Фалес з Мілету (бл. 625–547), згідно з Плутархом, запозичив у єгипетських жерців уявлення про воду як про перше начало всього суцього. У Сході, Єгипту, запозичили і в цілому вчення про чотири елементи світу — землю, повітря, воду, вогонь. Світоглядні принципи

<sup>6</sup> Далі і до с. 47 йде адаптований виклад матеріалу, взятого з книги В. К. Чалояна „Восток-Запад. Преимущество в философии античного и средневекового общества” (Вид. 2, випр. і доп. — М., 1979).



єгиптян були джерелом філософії Піфагора (бл. 580 – бл. 500), який вчився в Єгипті у жерця Оніуфіса з Геліополіса. Не виключено, що до вчення про два світи Платона привело знання вірменського міфу про перебування сина Вірменії в “погойбічному” світі, де опинилася його душа після смерті.

При цьому ідеї Давнього Сходу в умовах Еллади були переосмислені і перетворилися в якісно нові погляди, які оформилися в нових системах, школах та напрямках філософії.

В результаті греко-македонських війн (правл. Філіппа II 359–336) сама Греція через відтік населення ніби перемістилася на Схід. Це призвело до того, що в багатьох галузях культури Греція віддала першість елліністичному Сходу. Одночасно елліністична культура розповсюджувалася по всьому Сходу. Воїни Олександра Македонського донесли цю культуру на своїх щитах до самої Індії. Еллініська (грецька) культура зміщувалася в кожній окремій країні Сходу з місцевою національною і загальною східною культурами. Як наслідок — розвиток процесу становлення нової елліністичної культури з її спільними для всього елліністичного світу й особливими, притаманними кожній країні, рисами.

Ця нова елліністична культура характеризується принциповим синкретизмом, який зумовлений сполученням в ній різних елементів національних культур Заходу і Сходу. „Ні культура Еллади, — пише з цього приводу В. К. Чалоян, — ні культура східних країн, взяті окремо, не могли бути визнаними всіма народами і країнами. ...еллініська й східна культури завдяки синкретичному змішуванню постають загальним надбанням і частиною всесвітньої культури”<sup>7</sup>. Саме через синкретичний еллінізм, в якому власне

<sup>7</sup> Чалоян В. К. Восток-Запад... — С. 50.

грецький світ був хоча дуже важливим, та все ж не єдиним елементом, у спадщину наступним поколінням передали культуру Еллади та Сходу. Римська культура базувалася на еллінізмі, а після припинення римського панування на Сході й загибелі античного суспільства еллінізм став джерелом візантійської та арабської цивілізацій.

Як відомо, грецька література класичної давнини закінчується у часи Юстиніана (бл. 482 чи 483—565). Тоді ж відбувається рішучий перелом від Античності до Середньовіччя<sup>8</sup>. Християнська література на грецькому ґрунті з необхідністю повинна була зазнати потреби у словесному портреті Христа. Тому не випадково, що у візантійську добу такі портрети (літературні ікони) отримують неабияку популярність (наприклад, з „Життя Богородиці” Епіфанія Монаха).

В свою чергу, греки ще за часів Платона тужили за східною мудрістю і завдяки походам Олександра Македонського („Іскандера Зу л-Карайна”, як нарічуть його на Сході) — вихованця Арістотеля<sup>9</sup> — вони нарешті змогли безпосередньо зустрітися з нею. На початку III ст. до н.е. іудеї зацікавлюють греків як носії якогось загадкового вчення. Асоціація у грецькій свідомості іудеїв з індійськими брахманами навіть породила у перипатетиків<sup>10</sup> думку про спорідненість між ними.

<sup>8</sup> Далі до с. 55 йде адаптований виклад концепції С. С. Аверінцева, що міститься на с. 33, 40, 41, 43, 44, 47–51, 54–55, 58, 69–71 його праці „Риторика и истоки европейской литературной традиции”.

<sup>9</sup> „Я шаную Арістотеля, — казав великий полководець, — так само, як і свого батька, бо якщо батькові я зобов’язаний життям, то Арістотелю тим, що надає йому <життю> цінні” (цит. за: Чанышев А. Н. Курс лекций по древней философии. — М., 1981. — С. 280).

<sup>10</sup> Перипатетики — коментатори та послідовники Арістотеля.

Особливо приваблювало філософські мислячих еллінів іудейське єдинобожжя. Презентація іудейською пропагандою віри Мойсея як „чистої” філософської релігії на тривалий час породила непорозуміння, в основі якого знаходилася думка про тотожність учення Тори і платонівсько-арістотелівської доктрини. І це було таки непорозуміння, бо „Бог Авраама, Ісаака і Якова” зовсім не подібний на „бога філософів і вчених”.

Через те, що грецька культура була зовсім несприятливою до краси чужого слова, люди Сходу змушені були „одягати” скарби своєї вітчизняної мудрості в грецькі словесні, а по можливості, і в розумові, форми, змушені були розтлумачувати свою культуру грецькою мовою.

Тут важливо згадати і про те, що в Єгипті з ініціативи Птолемея II Філадельфа (283–246 до н.е.) іудеї переклали грецькою мовою Старий Заповіт, і цей переклад увійшов в історію як переклад семидесяти тлумачів — Септуагінта<sup>11</sup>. Ім'я Йахве, на яке ще в єврейському ужитку була накладена суворя заборона, в Септуагінті замінили словом *Κύριος* — „Господь”, в якому залишалася тільки ідея бога як „Господа” взагалі, „Господа” всього світу, а не лише

<sup>11</sup> В очах євреїв Септуагінта була сприйнята як чудо, як нова маніфестація одкровення, як авторитетне „Писання”. Переклад Старого Заповіту на грецьку мову, тобто „світову” мову середземноморської цивілізації, мав на меті донести закон Йахве до „язичників” і спонукався тодішньою вірою євреїв у близьке втілення слів Йахве, сказаних Авраамом: „Тобою всі племена землі благословлятимуться” (Бт 12 3, 22 18). І тільки після трагедії двох іудейських війн (66–73 н. е. та 132–135 н. е.), коли рабинські кола раптово замкнулися у своїй національній винятковості, ставлення ортодоксального іудаїзму до Септуагінти різко змінилося на негативне. А незабаром синагога взагалі відмовилася від самої ідеї еллінізувати Тору, назавжди залишившись при давньоєврейському оригіналі.

іудеїв. Саме звідси і пішов звичай християнських авторів називати свого бога просто „Господом”. Загалом Септуагінта відтворює особливий лад семітичної поетики, менш витончений, зате більш експресивний у порівнянні з рафінованою мовою грецької літератури.

Грецькій риториці був відомий властивий Біблії синтаксичний паралелізм, та саме у давньоєврейській поезії він оперує великими словесними масами, розташованими у вільній організації. Завдяки Септуагінті був відкритий шлях для творчості в біблійному дусі, і у підвалинах цього шляху виявився той органічний сплав, синтез грецького і семітичного мовного ладу, якого досягли творці Септуагінти. Адже саме через Септуагінту і її новозавітні відголоски в європейській мовній світі (латина, романські, германські, слов'янські мови) на всі віки християнської ери увійшли численні лексичні „бібліізми”<sup>12</sup>. Започаткований Септуагінтою синтез культурних традицій продовжувався протягом двох християнських тисячоліть.

Правда, Біблія не була оцінена греками як твір літератури і навіть хрещений Аврелій Августин (354–430) з боєм відчував недемосфенівський лад Септуагінти, у святість якої він повірив. Та все ж в анонімному (Псевдо-Лонгіна) трактаті „Про високе” (20–50-ті I ст. н.е.) є місце, де втілюється обов'язкова умова взаємопорозуміння при зустрічі двох різних культур. Так, у сприйнятті обоюванної Псевдо-Лон-

<sup>12</sup> Так, коли у сонеті Шекспіра йдеться про „славні ранки” („glorious mornings”), а в Ахматової — про „хмару в славі променів” („облако в славе лучей”), то самим фактом народження ці словесні образи завдячують олександрійським тлумачам, які, перекладаючи Тору, надали лексемі „слава” значення „самовиявлення божества у вогні, світлі і димі”, яке властиве відповідному єврейському слову (див.: Бих: 16 10, 24 16 й ін.) і зовсім чуже певним лексемам грецької і латинської мов.

гіном спадщини кращих часів еллінізму його зацікавлює не так бездоганність краси, як безмірність величі. Ось чому він корегує цілком визнаний в грецькій естетичній рефлексії ідеал „високого”, яке термінологічно починає позначати у свідомості цього автора ті неймовірні життєві стихії, ті безодні духовного світу, які надто високі і глибокі, щоб вміститися в межі традиційної грецької естетичної категорії „прекрасного”.

Показово, що своє „високе”, принципово чуже близькосхідному світосприйняттю, Псевдо-Лонгін знаходить не тільки в пошанованих ним грецьких авторів на зразок Гомера, але й у „Книзі Буття”, яку, хай не точно, та все ж цитує за Септуагінтою. У § 9 книги IX трактату, після розбору одного пасажу з „Іліади” Гомера, читаємо: „...Так і законодавець іудеїв, людина непересічна, належним чином осягнув і висловив міць божества, коли написав на самому початку своїх законів: „Сказав Бог”. І що ж Він сказав „Хай буде світло”, і було світло; „Хай буде земля”, і була земля<sup>13</sup>.

Подібну симптоматичну ситуацію можна спостерігати і в спробах еллінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури. Так, невідомий олександрійський єврей у своїй написаній грецькою мовою напередодні нашого літочислення „Книзі Мудрості” (рос. „Книге Премудрости Соломона”) зберігає вірність жанровій формі давньосхідної сентенційної словесності — іудейській афористиці „хахамів”. Одночасно він послуговується адекватно висловлюваними тільки по-грецьки поняттями (наприклад, термінологією

<sup>13</sup> Цит. за: *Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции.* — С. 51.

стойків<sup>14</sup>) і замінює достеменно єврейське (фарисейське) вчення про майбутнє воскресіння усієї людини грецьким (платонічним) вченням про безсмертя безтілесної душі, нарешті, звертається з проповіддю не так до іудейського, як до елліністичного читача, випереджаючи теми і мотиви християнської „апологетики” (на зразок заклику усвідомити безглуздість ідолослужіння).

Здійснений єврейським анонімом синтез був можливий перш за все через те, що у контрастних близькосхідному і елліністичному типах людини знайшлася вагома спільна риса — схильність до захоплення розмірковування, до того, щоб вбачати у „вченні” цінність, вищу за „чоловічі” військові чесноти і простосерду „сердечність”. Тут плачуться не душевне, а духовне. Ось чому за всієї своєї неподібності „мудрість” учнів Сократа і учнів рабина Акіби — це для них предмет всепоглинаючої пристрасті, яка визначає усе їх життя, і звеличує того, хто нею володіє. Східний книжник і грецький філософ — обидва віддають усе своє життя задля набуття розумового уміння (ось чому, до речі, так добре прозвучав грецькою мовою екстатичний панегірик Мудрості Божій<sup>15</sup>). І греки-християни перейняли зі східної

<sup>14</sup> *Стоїки* — представники однієї з найголовніших елліністично-римських філософських течій, що виникла в IV–III ст. до н.е. в Греції, і в II–I ст. до н.е. розвивалася в Римі. Стоїки намагалися вибудувати цілісну систему філософії, до якої входять логіка (термін ввели стоїки), фізика й етика. Грецький стоїцизм розробляв переважно логіку й фізику (Зенон з Кітіона, Посідоній), а римський (Епіктет, Сенека, Марк Аврелій) — етику, яка і виявилася вершиною цієї філософії.

<sup>15</sup> Див.: „Є бо у ній дух розумний, святий, однородний, мнговидний, витончений, діяльний, проникливий, неосквернений, ясний, недіткнений, добролюбний, бистрий, нестримний, добродійний, чоловіколюбний, постійний, певний, безжурний, всемогутній, всеоглядний, що пронизує всі душі розумні, чисті, щонайніжніші” (Муд 7 22–23).

традиції нескінченні, розмірені ряди динамічних епітетів, довівши все це, згідно зі своєю культурною звичкою, до досконалості<sup>16</sup>.

Псевдо-лонгінівський погляд на Біблію, як і спроба елінізованих іудеїв заговорити мовою грецької культури, — це прояви підходу ззовні, коли бачиться щось інакше, ніж якщо дивитися зсередини. Та завдяки такому зовнішньому і тому „помилковому” погляду виявилася практично можливою зустріч і подальший продуктивний синтез у європейській літературній традиції двох первісно принципово різних творчих принципів. Адже саме подібне псевдо-лонгінівському „непорозуміння” відродилося у Європі разом з відродженням античних норм культури і естетики і ожило в ренесансній, барочній, романтичній поетизації Біблії. Саме воно створило підґрунтя для подальшого великого і продуктивного культурного синтезу, всередині якого одвічна динаміка Біблії доречно доповнювала урівноважену статику класичної мови форм. Саме ця „помилка” Псевдо-Лонгіна в далекій історичній перспективі породила поезію англійця Джона Мільтона (1608–1674) і німця Фрідріха Клопшток (1724–1803), росіянина Гаврили Державіна (1743–1816) і англійця Вільяма Блейка (1757–1827).

Загалом, підсумовує С. С. Аверінцев, кожне наступне покоління надає предметів свого пошанування все більш первісно чужих йому ознак. Та все ж в руках римлян, які у своєму сприйнятті спотворили грецьку класику, остання припинила бути непроникливою „річчю у собі”, пододала свою локальність і

<sup>16</sup> Все це, на думку С. С. Аверінцева, зумовило той факт, що „Книга Мудрості” близька до біблійних жанрових форм і тому християни з повним правом поставилися до неї як до канонічної книги і повноправної складової частини вітхозавітного переказу.

почала відігравати роль загальнозначущого культурного орієнтира. Так само і Єрусалим спотворив іудейське „Йерушалаїм”, увібравши в себе грецький корінь *ιερός*, повинен був стати первісно неадекватним собі „Єрусалимом”, щоб виявитися універсальним символом у конструктивному процесі становлення європейської культури. Складний синтез культур „Афін” і „Єрусалима”, започаткований у Септуагінті, за своєю сутністю і своїм глобальним характером постав вресгті-ресгт завданням, яке європейська культура повинна була вирішувати усім своїм існуванням.

Таким чином, можна цілком погодитися з висновком, що саме той „якісно новий синтетичний тип художньої свідомості”, який склався під впливом складної і довготривалої взаємодії античності і християнства, Заходу і Сходу, „і став для європейської культури тим, що ми називаємо традицією”<sup>17</sup>: античність залишила Європі віру в здобутки людського розуму, християнство ж внесло через символ Хреста в європейську свідомість не менш динамічний елемент — ідею морального піднесення людини<sup>18</sup>.

З моменту свого зародження і в подальшому розвитку європейського типу художньої словесності, зазначає Ю. І. Сулганов, античність і християнство „знаходились у певній „бінарній опозиції”, з перемінним успіхом домінуючи у процесі іманентного розвит-

<sup>17</sup> Див.: Сулганов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури. — С. 53.

<sup>18</sup> „Саме ці два начала, — писав Ю. П. Сенокосов у своєму листі від липня 1978 р. до М. К. Мамардашвілі, — і визначають... своєрідність європейської цивілізації: її динамізм, специфіку, глибоку систему інтелектуальних і духовних цінностей і понять, її здатність до моделювання і проектування суспільно-історичних процесів” (див.: Мамардашвілі М. К. Стрела познання (набросок естествоісторической гносеологии) / Под. ред. Ю. П. Сенокосова. — М., 1997. — С. 301).

ку європейської культури і літератури»<sup>19</sup>. До XIII ст. домінувало християнське начало, а в добу Відродження на передній план вийшла антична спадщина<sup>20</sup>. При цьому з плином часу „змінювалось, під впливом взаємодії, кожне з цих начал, утворюючи своєрідний сплав, нову єдність з яскраво вираженою національною самобутністю”. Іншими словами, динаміку формування європейської літературної традиції правомірно охарактеризувати, на пропозицію сучасного дослідника, як *біметасоматозний* процес<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Див.: Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури. — С. 53.

<sup>20</sup> Правда, і за доби Класичного Середньовіччя вона не була тотально занедбана, просто „гуманісти” XII–XIII ст. за всієї поваги до неї, ніколи, на відміну від ренесансних гуманістів, не перетворювали античні зразки „в духовний критерій культури” (див.: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 238).

<sup>21</sup> Про шлях утворення слова *біметасоматозний* — див.: Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури. — С. 54, покликання 4.

Про типологію літературознавчої думки доби Середньовіччя в аспекті взаємозв'язків між Сходом і Заходом — див. також: Пилип'юк О. М. Зародження літературознавства Схід-Захід. — Івано-Франківськ, 2002. — Ч. I. Схід. — С. 59–141.

#### § 4. КУЛЬТУРНИЙ ОБМІН І ВЗАЄМОЗВ'ЯЗКИ МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ ЗА ДОБИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ<sup>22</sup>

Основою культурного розвитку людства є закон культурного синтезу, який реалізує себе в умовах постійного культурного обміну між народами. Історія цього процесу така ж давня, як і історія самої людської цивілізації.

Візантійська імперія (IV–XV ст., 1453 — падіння Константинополя) була величезним світовим ринком, „золотим місцем між Сходом та Заходом”. У духовному світі Візантії панувала догматика православної церкви, яка, як зазначають дослідники, тут „замінила собою національність”. Християнство, ставши державною релігією, знищувало все, що було пов'язане з язичництвом, в тому числі музеї, академії, пам'ятки культури, бібліотеки тощо<sup>23</sup>. Одночасно воно засвою-

<sup>22</sup> Даний параграф побудований на основі адаптаційної аналітичної систематизації таких наукових і науково-методичних джерел: Чалоян В. К. Восток-Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. Изд. второе, испр. и доп. — М., 1979. — 216 с.; Султанов Ю. І. „Заповітна мова” класичної суфійської поезії епохи мусульманського Ренесансу // Галицько-буковинський хронограф. Гуманітарний альманах. — Івано-Франківськ; Чернівці, 1997. — № 1(2). — С. 75–90; Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — Бібліотека тижневика „ЗЛ”. Книга дев'ята. — К., 2000. — Число 25–28 (185–189). — 64 с.

<sup>23</sup> Див. про це докл.: Чалоян В. К. Восток-Запад... — С. 108–109. В цій руйнівницькій справі візантійці не були оригінальними. Ще на початку утворення Арабського халіфату халіф Омар (правл. 634–644) знищив бібліотеку в Олександрії, мотивуючи таке своє рішення дуже просто: „Якщо в цих книгах говориться те, що є у Корані, то вони не потрібні, якщо ж у них говориться щось інше, то вони шкідливі. Тому і в першому, і в другому випадку їх треба спалити”. Та згодом, після утворення арабами світової держави, вони почали цінувати книгу на вагу золота. (Для порівняння: вже у XIV ст. Джованні Боккаччо відвідав у великому культурному центрі Монте Кассіо бібліотеку, яка розташовувалася в закинутому і незачиненому приміщенні. Коли



вало ідеї світу, що йшов в минуле, спираючись на ідеології і Сходу (іудейське єдинобожжя, месіанізм, єгипетська есхатологія), і Заходу (філософія Платона, вчення стоїків).

Сполучною ланкою між культурами Заходу і Сходу була самобутня культура Візантії, джерелами якої були: еллінізовані регіони Єгипет, Сирія, Мала Азія; культури Олександрії, Едесси, Пергама; персидська релігія маніхейство<sup>24</sup>. Одночасно ніколи не згасала в Візантії антична грецька культура, яка була вагомим складовою освіченості представників вищого світу: навіть при релігійних дискусіях в християнському середовищі покликалися на різні концепції класичної філософії Еллади. Більше того, у Візантії старанно вивчали давньогрецьку філософію, праці з історії, міфологію, збирали давні рукописи, упорядковували збірники висловлювань різних авторів про античні твори на зразок „Міріобібліона” („Бібліотеки”) патріарха Константинополя Фотія (IX ст.)<sup>25</sup>.

відомий прозаїк та філолог Треченто почав розгортати рукописні сувої, він виявив різноманітні пошкодження. На його запитання, чому так ганебно обходяться з такими скарбами, монахи відповіли, що вирізаний з рукописів пергамент використовується на псалтирі та молитовники, які продаються жінкам та дітям).

<sup>24</sup> *Маніхейство* — вчення перса Мани (III ст. н. е.) про боротьбу світла і темряви, добра і зла, яке вимагало від людини суворої помірності стосовно харчування, статевого життя, фізичної праці. Це вчення поєднувало у собі вавілонсько-халдейські, іудейські, іранські (зороастризм) гностичні уявлення. Розповсюдилося за межами держави Сасанідів на сході аж до Китаю, на заході — до Іспанії та Галлії. Певний час прихильником маніхейства був Августин Аврелій, але пізніше різко виступив проти цього вчення.

<sup>25</sup> В „Міріобібліоні” (букв. знач. слова — безліч книг), або „Бібліотеці” (назви умовні; заголовок оригіналу — „Опис і перелік прочитаних нами книг”), Фотій характеризує грецьку світську та церковну літературу. Твір складається з 280 кодексів (ногатов), присвячених окремим авторам від Геродота до візантійського хроніста IX ст. (ряд пам'яток, описаних Фотієм, авторами яких були Ктесій, Диодор, Діонісій Галікарнаський, Діон Кассій й ін.,

Захід сприйняв культуру Візантії через візантійців — живих творців цієї культури, які з давніх-давен оселилися на півдні Італії, а також через привезені на Захід літературні й інші візантійські писемні пам'ятки. Так, папа Інокентій III (пантіфікат 1198–1216) відряджав учених з Паризького університету в Константинополь для придбання рукописів. Так само чинили багато європейських політичних діячів і меценатів. Завдяки цьому в італійські міста надходила велика кількість рукописів, книг філософського, теологічного, художнього, природознавчого, історіографічного змісту елліністичних та візантійських авторів, в тому числі Платона, Арістотеля, Діогена Лаертського, Плутарха, Софокла, Есхіла, Геродота, Фукидіда, Птолемея, Гомера. Завдяки перекладу на латину багато з них ставали надбанням широкого загалу діячів західної культури. І після взяття хрестоносцями Константинополя (1204) був здійснений масовий вивіз на Захід награвованих завойовниками художніх і культурних цінностей. Захід загалом успадкував: богословську літературу Візантії — твори Максима Ісповідника (580–662), Йоана Дамаскіна (бл. 675 – 754), Віссаріона Нікійського (бл. 1403–1472) й ін.; візантійські досягнення в галузі математики — „квадріум” Михаїла Пселла (1018–078); сприйняв купол над квадратом та багато інших архітектурних форм з Вірменії. Діячі італійської культури почали вивчати грецьку мову під сприянням Мануїла Мосхопула (кінець XIII – початок XIV ст.), котрий для створення навчальної граматики грецької мови скористався знаменитою книгою Діонісія Фракійського „Мистецтво граматики” (бл. 100 до н. е.).

Завдяки візантійському імператору Михайлові II

втрачені). „Бібліотека” Фотія — це перший середньовічний бібліографічний твір з елементами літературної критики.

(правл. 820–829) значно розширилося знайомство західного світу з творами невідомого східнохристиянського мислителя, котрий мав псевдонім Діонісія Ареопагіта (прибл. 2 половина V ст. н. е.), пантеїзм і містицизм якого базуються на неоплатонізмі грецького філософа Прокла (410–485), зокрема на його вченні про еманції, про походження від єдиного і повернення до єдиного, про містичне споглядання божественних сутностей. Твори Псевдо-Діонісія Ареопагіта з'явилися на Сході в першій половині VI ст. Досить рано познайомився з ними і Захід: ще папа Григорій I Великий (590–604) вказав на його працю „Про небесну ієрархію”. Візантійський імператор Михайло II у 824 р. подарував твори цього автора імператору Людовіку Благочестивому (правл. 814–840). За дорученням короля Західно-Франкського королівства Карла II Лисого (сина Людовіка Благочестивого, правл. 840–877) Йоан Скот Еріугена (бл. 810 – бл. 877) переклав книгу „Про небесну ієрархію” з грецької мови на латину. З того часу Діонісій Ареопагіт став на Заході популярним автором, праці якого знали видатні представники схоластики — П'єр Абеляр (1079–1142), Альберт Великий (1193–1280), Фома Аквінський (1225 чи 1226 – 1274), а також видатні ренесансні діячі — Микола Кузанський (1401–1464), Джордано Бруно (1548–1600), Еразм Роттердамський (1469–1536).

З Михаїла Пселла та його учня Йоана Італа в Візантії в першій половині XI ст. пробуджується інтелектуальний рух, пов'язаний з виникненням в країнах візантійської цивілізації інтересу до античної філософії та логіки. В цей час поряд з філософією Арістотеля високо поцінують вчення Платона та неоплатоника Прокла. Тут доречно зважити на те, що після краху Рима на Заході до IX ст. не існувало ні філософії, ні логіки, і забутими виявився навіть

давньоримський автор Боецій (бл. 480–524) з його перекладами логічних творів Арістотеля та коментарями до них. В X–XI ст. Захід знав тільки Порфірія (232 чи 233 – бл. 304) й Боеція та їх інтерпретації Арістотеля. І тільки завдяки впливу культури візантійського і арабського Сходу стан речей у XIII ст. почав змінюватися на краще.

У цьому переломі, що стався в історії логіки на Заході, важливу роль відіграла праця Михаїла Пселла „Сінопсис” або „Загальний огляд логіки Арістотеля”, яка в перекладі на латину під назвою „Summulae” в великій кількості списків поширилася в західноєвропейському регіоні. Популярності тут цієї студії суттєво сприяло те, що вона сприймалася як твір Петра Іспанського (папи Йоана XXI), хоча останній зробив тільки її дослівний переклад. І в такому вигляді книга Михаїла Пселла була на Заході основним посібником з логіки аж до XVI ст. Що стосується до власних зусиль, які прикладали в Західній Європі до перекладу на латину творів Арістотеля, то, скажімо, аристотелевський „Органон” у повному латинському перекладі Захід отримав лише на кінець XIII ст. Завдяки зусиллям схоластів, які прагнули пристосувати Арістотеля до церковних потреб, виник культ цього давньогрецького філософа. Проте його праці на латину перекладалися з арабських перекладів і в арабській же інтерпретації, тоді як східні перекладачі перекладали аристотелевські тексти з грецької мови на сирійську, а з сирійської на арабську.

Але культурні зв'язки між Заходом і Сходом реалізувалися не тільки через посередництво Візантії. Культурний обмін відбувався також завдяки безпосереднім контактам між представниками західноєвропейського і ірано-арабського світів.

Протягом першої половини VII ст. відбувалося об'єднання арабських племен з наступною швидкою

їх експансією (лат. *expansio* – розповсюдження) на північ Африки, великі території Ірану, Середньої Азії і Закавказзя, включаючи Вірменію. На Заході арабські володіння простягалися по африканському узбережжю Середземного моря аж до Піренейського півострова, завоювання більшої частини якого завершилося в середині другого десятиріччя VIII ст. З 929 по 1031 рр. в Західній Європі на Піренейському півострові існував Кордовський халіфат. Паралельно з VIII по XV ст. проходила Реконкіста (*исп. Reconquista*, від *reconquistar* – відвоювати) — багатотисячлітня боротьба народів Піренейського півострова за звільнення земель, захоплених арабами і африканськими берберами, яка завершилася взяттям 2 січня 1492 р. Гранади (Південна частина Андалузії).

Середньовічний мусульманський світ створив високорозвинуту цивілізацію, однією з найважливіших рис якої була велика любов до книги, висока оцінка праці та особистості вченого. Так, халіф аль-Хакім II придбав один рукопис за тисячу динарів. Араби домовилися з Візантією про те, що вони будуть отримувати по одному примірнику грецьких рукописів. Коли місто Тріполі взяли хрестоносці, два сусідніх еміра зараз же поїхали до завойовників, щоб викупити двох людей — ученого та каліграфа. Таке ставлення до вчених, на думку І. Ю. Крачковського та В. К. Чалояна, було тоді в Західній Європі ще чужим<sup>26</sup>.

Культура арабів живилася переважно сірійсько-грецькими та персидськими (іранськими) джерелами.

Ще до захоплення арабами Персія (Іран) переживала культурний розквіт. В той час, коли в 439 р. закрили Едеську школу, а в 529 р. візантійський імператор Юстіан I закрити Олександрійську та Афін-

ську академії, персидський шах Хосров I Ануширван (531–573), навпаки, відродив їх у себе. Учені, вигнані з візантійських країн, найшли притулок в Персії: в місті Ніссібіні продовжувала свою діяльність школа з Едесси, в місті Гундешапурі знайшла собі притулок Афінська академія. І загалом, араби-завойовники не руйнували шкіл з їх ученими, музеї, бібліотеки, а зберігали захоплені ними на Сході міста і — головне — вчилися у завойованих ними країн. Завдяки цьому розвиток культури народів Сходу за часів арабського панування не знав перерви і йшов по висхідній.

Інтегруючим началом у формуванні ірано-арабської культури виступала арабська мова. Араби сприйняли елементи культури Давнього Ірану і через них — елементи культури Індії, сприйняли елементи культури Сирії і через них — елементи грецької культури. Якщо Індія надала їм зачатки точних наук, математики, художню літературу, то Греція — філософію. Халіф аль-Мамун заснував у Багдаді „Дім перекладачів”, безпосереднім завданням якого було вивчення і переклади творів грецьких філософів.

У VIII–XI ст. творчий розквіт переживають іранські народи, культурними центрами стають Самарканд, Багдад, Басра, Каїр, Дамаск, а в XI–XII ст. розквіт культури переміщується в Кордову, Севілью, Толедо й інші міста на Піренейському півострові. При цьому культура народів і східної, і західної частин ірано-арабського світу зберігала свою єдність. Коли відомий вчений візир династії Беудинів в Месопотамії ас-Сахіб ібн' Аббад (X ст.) познайомився з андалузською антологією поета і письменника Ібн' Абад Раббіха (помер 940), то він збирався знайти в ній здебільшого іспанські матеріали. Натомість йому прийшлося не без іронії зробити висновок, скориставшись фразою з

<sup>26</sup> Див.: Чалоян В. К. Восток–Запад... — С. 148.

Корану: „Це наш же товар, повернений нам”<sup>27</sup>.

Культурні цінності ірано-арабського світу стали пізніше надбанням і Західної Європи. На Сході араби зіткнулися з представниками західного світу під час хрестових походів, а також спілкувалися з ними в Сіцилії, в італійських містах і особливо на Піренейському півострові. На латину та національні мови західних народів перекладали твори арабомовних авторів, античних й інших письменників, праці яких збереглися на арабській мові. З арабської мови перекладали ще в X ст., та особливо інтенсивно в XII ст. Перекладали найбільше в Толедо, де виникла ціла корпорація перекладачів. Завдяки перекладеній на латину ще в XII ст. фундаментальній праці Абу Алі Ібн Сіні „Канон медицини” Європа вперше познайомилася з надбаннями античної медицини. На різні мови Заходу з арабської перекладали Птолемея, Евкліда, Галена, Гіппократа, Арістотеля, Порфірія й інших античних мислителів. Арабомовні наукові й філософські пам’ятки в значній своїй частині стали доступними Західній Європі завдяки зусиллям іспанських євреїв-перекладачів.

Сталося так, що Європа на перших порах познайомилася з філософією Арістотеля через арабо-іранських перипатетиків. Філософська спадщина грецького мислителя збереглася на Сході, де її засвоїли та звідки передали в своїй інтерпретації (завдяки іспанським євреям латинською мовою) західному світові. Так східний перипатетизм дав Заходу нову для нього філософію, зробивши свій вагомий внесок у формування і розвиток теоретичного мислення аж до епохи Відродження. Центрами західноєвропейської філософської думки в той час стали Шартр і Париж

<sup>27</sup> Див. про це: *Крачковский И. Ю.* Избр. соч. — М.; Л., 1956. — Т. 2. — С. 470-471.

(Франція), Оксфорд (Англія), Кельн (Німеччина), Падуя (Італія). В Шартрі пропагувалися філософські ідеї арабського перипатетика Ібн Рошда (Аверроїса, 1126–1198), в Парижі утворилася школа латинського аверроїзму на чолі з номіналістом Сігером Брабантським (бл. 1240 – бл. 1281/1284), філософія якого теж базувалася на вченні Ібн Рошда<sup>28</sup>. Данте вважав філософію Аверроеса новим словом і прихильно ставився до Сігера Брабантського, якого в своїй „Божественній Комедії” (Рай, X) помістив в раю разом з великими античними мудрими.

Починаючи з другої половини XIII ст. зростає роль Сіцилії як каналу проникнення східної філософії на захід. На Сіцилії, де змішувалися елементи культури арабів, греків і латинських народів, при дворі Фрідріха II Гогенштауфена опікуються філософією Ібн Рошда, тут знайшли собі притулок перекладач Арістотеля й Аверроеса Михаїл Скот, арабські та єврейські вчені. Саме теорія подвійної істини, яку розвивав Ібн Рошд, і в наступну добу Відродження давала можливість П’єтро Помпонацці (1462–1524) у своєму виправдовуванні перед церквою відстояти самостійність науки та філософії, відокремлювати їх від

<sup>28</sup> Див. про це докл.: *Чалоян В. К.* Восток-Запад... — С. 179-182.

Треба, правда, зазначити, що знайомство з філософією Арістотеля проходило не без досить жорстокої боротьби. Досить згадати, що Паризький церковний собор 1209 р. заборонив твори грецького мислителя. І тільки в 1231 р. знову дозволили читати і коментувати Арістотеля, керуючись при цьому власними цілями. В 1270 р. єпископ Парижу Стефан Темп’є, виконуючи волю папи Йоана XXI, здійснив розслідування діяльності Паризького університету, в результаті якого була засуджена філософія Сігера Брабантського. Спочатку на 13 тез, а в 1277 р. на 219 тез Сігера і взагалі аверроїзму наклали заборону, врешті-решт Сігера засудила інквізиція, його вбили у в’язниці, а його твір „Про розумну душу” знищили. (Див. про це докл.: *Чалоян В. К.* Восток-Запад... — С. 181-182).



церковної догматики.

Власне через Італію Європа познайомилася з справжнім Арістотелем, твори якого на латину перекладали тут з грецького оригіналу. Як наслідок, серед європейських прихильників учення Арістотеля виникає два напрями: арабський перипатетизм (аверроїсти) та грецький перипатетизм (олександристи, названі так через зв'язок з ученням античного перипатетика кінця II — початку III ст. Олександра Афродізійського).

Через Париж арабський перипатетизм проник в Німеччину і вплинув певним чином на видатного німецького містика-пантеїста Мейстера Екхарта (помер 1327). „Світ, — вважав Екхарт, — існував завжди”, „матерія і форма є двома принципами, та вони — єдине становлення і єдине буття, і раз вони складають єдине буття, вони перестають бути двома буттями”. На думку М. Екхарта, все — єдине, а єдине — це Бог, поза Богом, тобто поза буттям, немає нічого<sup>29</sup>. Загалом філософія Ібн Рошда, не будучи чітко вираженим пантеїзмом, давала можливість протлумачити себе в пантеїстичному дусі, з чим ми і стикаємося у М. Екхарта.

До Арістотеля зверталися і представники ортодоксального християнства. Генерал ордену домініканців Гумберт де Романіс говорив: „Вивчення філософії потрібне для захисту віри, тому що язичники саме нею послуговуються як зброєю для боротьби з вірою; відтак воно потрібне і для розуміння Святого Письма, бо деякі місця в ньому можуть бути розтлумачені тільки філософією”<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Див.: Лей Г. Очерки истории средневекового материализма. — М., 1962. — С. 461, 496, 452; Чалоян В. К. Восток-Запад... — С. 185-186.

<sup>30</sup> Цит. за: Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания. — СПб., 1907. — С. 526-527.

Першим ортодоксальним схоластом, який для філософського обґрунтування християнської догматики звернувся до Арістотеля й арабських перипатетиків, був англійський францисканець Олександр Галесський (1170–1245). Цілу світоглядну систему для церкви створив домініканець Альберт Великий (1193–1280), якого за глибоку пошану до Арістотеля сучасники навіть прозвали „мавпою Арістотеля”, але який виклад арістотелівського вчення запозичив у Ібн Сіні — упорядника коментарів та парафраз до творів грецького філософа. Проблему безсмертя душі за Арістотелем трактує і учень Альберта Великого домініканець Фома Аквінський (1225–1274), філософія якого виявилася вершиною схоластичної філософії і була реакцією на філософію Ібн Рошда та латинських аверроїстів.

При цьому схоласти не обмежилися тільки Арістотелем, а вибірково звернулися і до філософії ірано-арабських перипатетиків, а також Платона, неоплатоників, до арабської схоластики, зокрема до творів ашарітського теолога Абу Хаміда аль-Газалі (1059–1111).

## § 5. ЗАГАЛЬНА СПЕЦИФІКА СЕРЕДНЬОВІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Мистецтву Середньовіччя притаманна своя точка зору на світ і свій масштаб, неподібні на уявлення сучасної людини. Так, найбільш розповсюдженими у тодішній літературі були життя святих, в архітектурі — собор, у живописі — ікона, у скульптурі — персонажі Святого Письма. Середньовічні митці зневажливо ставилися до видимих форм навколишнього земного світу, натомість дуже пильно придивлялися до потойбічного світу. Пейзаж не відтво-



рюється, особливості окремих людей, історичний колорит різних країн і різних часів не помічаються.

У середньовічній свідомості слово, ідея мали ту ж саму реальність, що і предметний світ. Конкретне і абстрактне не розмежовувалися. Взірцем вважалося повторення думок давніх авторитетів, а висловлювання нових ідей засуджувалося. Середньовічній літературі властиві усталеність художнього прийому, традиційність у розробці теми, звернення до здебільшого невеликого набору сюжетів — загалом *етикетність*, яка цілком відповідала традиційності середньовічного мислення.

У мистецькій свідомості тієї доби спостерігається складне сплетіння й протиборство ученої культури кліриків і народної свідомості. В середньовічній культурі парадоксально переплітаються полярні протилежності — високе і низьке, безтілесно-духовне і брутально-тілесне, життя і смерть. Наприклад, в таких жанрах клерикальної літератури, як агіографія (життя святих) і повчальні приклади (*exempla*) неважко знайти розповіді про те, як ображені чи обмежені у своїх правах святі покидають свої усипальниці і втручаються у судові справи, влаштовують бійки і готові жорстоко покарати тих, хто не визнає їх святості і не хоче їм поклонятися. В свою чергу, парадоксальним було і тлумачення нечистої сили, коли чорти одночасно постають безмежно страшними і кумедними, і навіть як „добрі зі духи”, які готові безкорисливо служити людям, пожертвувати зароблені ними гроші на придбання церковного дзвону і жадають примиритися з Творцем і т. ін.

Відмінною рисою Середньовіччя є особлива роль фольклору. Так, відома легенда про Трістана та Ізольду сягає своїм корінням кельтського фольклору і цей зв'язок не знищили подальші її французькі, німецькі, англійські куртуазні обробки. Кельтською була і осно-

ва відомих артурівських сюжетів, широко розповсюджених в середньовічних літературах Франції, Німеччини, Англії та ін. країн.

Нарешті, треба зважити на те, що середньовічна людина шукала в літературних творах не стільки цікаве „читання”, скільки повчальний приклад, і твори були носіями інформації з історії, географії, певною мірою підміняли собою науку і загалом повинні були вчити життя. Саме цього чекав від них середньовічний реципієнт. І саме такою була провідна функція літератури. Здатність належним чином виконувати її і визначала пріоритетне, домінуюче місце того чи іншого літературного явища в літературному процесі Середньовіччя.

При цьому не усвідомлювалася чітка різниця між вимислом (уявністю) і дійсним фактом. Іншими словами, те, про що розповідали середньовічні письменники і поети, здебільшого сприймалося і ними самими, і їх слухачами (реципієнтами) за справжні події. Легендарний елемент пронизував і середньовічну історіографію. Ось чому, на думку дослідників, праці середньовічних істориків неможливо протиставити власне художнім творам (епосу, поезії і рицарському роману).

## § 6. ОСНОВНІ КАТЕГОРІЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ КУЛЬТУРИ

6.1. „КАРТИНА СВІТУ” СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛЮДИНИ<sup>31</sup>

— **Що знаходиться в основі мислення, світосприйняття й „естетики” середньовічної людини?**

Найвищою істиною, навколо котрої групувалися всі уявлення і ідеї середньовічної людини, включаючи вчення про прекрасне, була віра в Бога. Без цього постулату, без цієї нагальної потреби всього світобачення і моральної свідомості тодішня людина неспроможна була пояснити світ і орієнтуватися в ньому. Бог сприймався як творець всіх видимих форм, які існують не самі по собі, а лише як засоби для осягнення Божественного розуму.

Звідси цілком закономірно в основі середньовічної „естетики” було положення про те, що справжньою, вищою реальністю володіє не світ явищ, а світ Божих сутностей. А тому індивідуальні риси видимого світу виявляються знеціненими і недостойними точного відтворення у мистецтві, і для їх зображення (наскільки воно все ж необхідне) цілком достатньо використати умовний шаблон (стереотипний вислів і т. ін.). Своє завдання художник вбачав у відтворенні усталених традиційних прийомів, у вираженні загальнозначущих (загально-авторитетних) ідей і понять. Теми і образи теж були задалегідь задані

<sup>31</sup> Поданий далі параграфів 6 і 8 матеріал сформований на основі проблемної систематизації концептуальних історико- і теоретико-літературних положень, обґрунтованих і викладених переважно в роботах А. Я. Гуревича, С. С. Аверінцева, П. О. Грінцера, Г. К. Косікова, Ю. М. Лотмана (див. нижче бібліографію наукових джерел) і тих студій, на наукові результати і позитивний дослідницький досвід яких вказані автори спираються.

традицією<sup>32</sup>. При цьому всі найважливіші елементи художньої творчості складали свого роду релігійні ієрогліфи і найвище цінувалася, так би мовити, „теологія мистецтва”, яка не давала митцеві повністю віддатися під владу своїй творчій фантазії. Всього цього очікував від митця і середньовічний реципієнт.

Так само власне історія отримувала сенс для середньовічної людини тільки в плані вічності і здійснення Божого задуму. Віра в Бога обумовлювала цілісність середньовічного світоспоглядання.

З вказаною цілісністю пов'язана специфічна недиференційованість (невирізненість, невідокремленість) окремих його сфер. Людина (мікрокосм) постає як єдність тих елементів, на яких будується світ, і як кінцева мета всесвіту (макро- чи мегакосму). Мікрокосм виявляється дублікатом макрокосму.

Різні сфери людської діяльності (економіка, політика, мистецтва, релігія, філософія, науки) не мають власної „професійної мови”. Так, математичні символи були водночас і символами богословськими. А провансальський трубадур, оспівуючи свою кохану, користувався суто феодальною правовою термінологією (служіння, дарування, васальна присяга, сеньйор й ін.) і кохана для нього виявляється дорожчою від міст Андалузії (Іспанія) чи Сходу, від володіння папською тіарою чи Священної Римської імперії.

Необхідно сказати і про виняткову полісемантичність мови (у широкому семіотичному значенні цього слова) середньовічної людини, коли всі найважливіші терміни культури багатозначні і в різних контекстах отримують свій особливий зміст і коли

<sup>32</sup> Така риса, до речі, притаманна і варварському мистецтву. Ось чому кажуть, що устами тогочасного, зокрема середньовічного, митця говорили незчисленні покоління людей.

вміння дати „багатозначне тлумачення” тексту вважалося невід’ємною рисою інтелектуала.

Нарешті, слід зважити і на те, що в писемності втілювалася лише невелика частка творчості людей доби Середніх віків і домінували тексти, що виголошувалися і сприймалися на слух, а не читалися і сприймалися очима. Адже переважна більшість населення була неграмотною і могла висловлювати свої думки і почуття тільки в усній формі. Тому двома полюсами середньовічної культури медієвісти традиційно вважають книжну традицію „учених” (здебільшого осіб духовного звання) і фольклорну, усну традицію „простаків” („*idiotae*”).

— **Яка роль латинської мови у формуванні середньовічної „картини світу”?**

Суттєвим фактором, який формує поняття й організовує сприйняття світу у цілісну картину світу, завжди є природна мова. Мова — це не тільки система знаків, це і спосіб втілення певної системи цінностей і уявлень. Мовою культури Західної Європи в Середні віки була латина. В очах освічених людей латина десь аж до XVI ст. вважалася єдиною цивілізованою мовою. Проте треба пам’ятати, що латина склалася в зовсім іншу добу (зокрема як писемна вона розвивалася ще з VI ст. до н. е.) і сенс слів, які вживалися у Давнину і в Середньовіччя, змінювався, хоча сама мова залишалася тією ж самою. В такій ситуації латина перешкоджала усвідомленню середньовічними людьми дистанції між їх власним часом і добою шанованих ними античних авторів. Формальна єдність мови приховувала той якісний світоглядний перелом, який стався при переході від римської доби до Середньовіччя.

Стиранню світоглядної різниці між минулим і теперішнім активно сприяв і розповсюджений в середньовічній літературі метод запозичення. Цитати

з давніх авторів, постійні покликання на авторитети, панівне становище загальних місць (*topoi*), кліше були закономірним прийомом висловлювання власних думок у середньовічну добу, коли авторитет значив все, а оригінальність — нічого. Минуле змальовувалося в тих самих категоріях, що й сучасність автора. І в середньовічних поетів, і в середньовічних художників повністю відсутня свідомість місцевого і історичного колориту. Біблійні і античні персонажі фігурують в середньовічних костюмах і обстановці, що була звичною для тодішнього європейця. Художника, скульптора, автора рицарського роману зовсім не бентежило те, що в інші епохи і в інших країнах звичаї, мораль, одяг, будівлі, побут були зовсім не такими, як на його батьківщині і в його добу.

— **Які найважливіші фактори вплинули на формування середньовічної „картини світу”?**

Таких факторів можна назвати три: християнство, античність і варварство. Справа в тому, що більшість народів Європи за доби Античності були ще варварами. З переходом до Середньовіччя вони стали прилучатися до християнства й греко-римської культури. Але їх традиційне варварське світосприйняття не зникло безслідно. Під покровом християнства продовжували жити архаїчні вірування й уявлення.

Ось чому вчені вважають, що стосовно Середньовіччя треба говорити не про одну, а про дві „моделі світу”: 1) варварську (для Західної Європи перш за все германську) і 2) ту модель, яка замінила першу і виникла на її основі під впливом християнства і більш давньої і розвинутої середземноморської культури.

Якщо ж належним чином врахувати те, що і саме християнство було спочатку для Європи не просто новою релігією, а й релігією „чужою” у тому значенні, що вона була привнесена сюди ззовні — з іудей-

ського, сірійського, коптського (тобто єгипетського) Сходу, — то стане очевидним наступний висновок: у процесі формування цілісної системи середньовічної культури, починаючи вже з її підґрунтя, перед нами постає складний культурний синтез.

**— Як можна стисло охарактеризувати середньовічну „картину світу”, врахувавши її найбільш показові параметри?**

Середньовіччя мислило світ як замкнуту, завершену у собі й антропоморфну єдність усього суцього, як доцільно влаштований Космос, органічною і кращою частиною якого є людина. Середньовіччя не знало ідеї самодостатньої природи, яка керується природними законами, а виходило з презумпції телеологічного креаціонізму, згідно з яким природою керує воля Творця. Підґрунтя середньовічної „картини світу” складала так звана „якісна онтологія”, тобто теорія закритого ієрархічного простору, в якому місце і цінність будь-якої речі визначається її наближеністю чи віддаленістю від Бога (тобто всі стосунки будуються по вертикалі). Тут немає етично нейтральних предметів, точок і напрямів руху. Пізнавальна діяльність, спрямована на такий Космос, базувалась на чудодійстві, орієнтованому на проникнення в трансцендентні причини природного світу, надприродні „сили”, які керують видимими речами.

Загалом світ середньовічної людини був невеликим за розмірами, зрозумілим і осяжним, та одночасно надзвичайно насиченим. Це був подвоєний світ, який населяли земні і неземні істоти і явища. Уявлення про кожен предмет включало в себе відомості про його фізичну природу і знання його символічного сенсу, тобто його значення в різних аспектах стосунків людського світу і світу Божественного.

## 6.2. КАТЕГОРІЯ ПРОСТОРУ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ „КАРТИНІ СВІТУ”

**— Які поняття найкраще характеризують просторові уявлення середньовічної людини?**

Просторові уявлення середньовічної людини найкраще характеризують поняття мікрокосму та макрокосму (чи мегакосму). Мікрокосм (людина) — це зменшена і відтворююча ціле репліка макрокосму (всесвіту). Елементи людського організму ідентичні складовим всесвіту (плоть людська — з землі, кров — з води, дихання — з повітря, тепло — з вогню), а кожна частина людського тіла відповідає частині всесвіту (голова — небесам, груди — повітрю, живіт — морю, ноги — землі, кості — камінням, жили — гілкам, волосся — травам, почуття — тваринам).

Якщо в людині можна знайти всі основні риси всесвіту, то і природа мислиться у вигляді людини. Не випадково Ален Лільський (бл. 1128–1202) уявляв собі природу у вигляді жінки в діадемі з зірками зодіака і в одязі з зображенням птахів, рослин, тварин й інших живих істот, які розташовуються у послідовності, яка відповідає послідовності їх створення Богом. Згадаймо, що і за доби Варварства частини людського тіла уподібнювалися явищам неживої природи і органічний і неорганічний світи позначалися через елементи людського тіла, свідчення чого можна спостерігати у давньоскандинавській поезії. Важливо, правда, підкреслити, що такі уподібнення (на зразок голова — „небо”, ліс — „волосся землі”) втілювали в собі певний тип розуміння світу і тільки згодом, через великий проміжок часу, перетворилися в умовні літературні метафори.

**— Чим відрізняється ставлення до природи середньовічної людини від ставлення до природи варвара?**



Середньовічна людина, на відміну від варвара, не зливає себе з природою, хоча і не протиставляє себе природі — вона зіставляє себе з нею, вимірюючи навколишній світ своїм власним масштабом, тобто тією міркою, яку знаходить у собі, у своєму тілі, у своїй діяльності (наприклад, шлях вимірювався кількістю кроків, звідси „фут” тощо).

**— Як змінили світ сенс ключові просторові поняття при переході від Давнини до Середньовіччя і як це вплинуло на естетику художньої творчості середньовічних митців?**

При переході від Давнини (куди входить не тільки варварство, але й античність) до Середньовіччя ключові просторові поняття, безперечно, змінили своє змістовне наповнення. Перш за все це стосується поняття „космос”.

В античному сприйнятті світ цілісний та гармонійний. Античний космос — це краса природи, її порядок, її гідність. У сприйнятті ж середньовічної людини світ дуалістичний і поняття „космос” вживається тільки стосовно людського світу, втративши функцію етичної й естетичної оцінки. У християнському світосприйнятті людський світ постає грішним і таким, що підлягає Божому суду. Істина, за Августином, в душі людини. Найпрекрасніше діяння Бога — не творіння, а спасіння і вічне життя. Лише Христос рятує світ від світу. Тому поняття „космос” розпадається на пару протилежних понять: *civitas Dei* (букв.: держава Божа) та *civitas terrena* (букв.: держава земна; це поняття близьке до *civitas diaboli* — букв.: держава диявола). В результаті людина опиняється на роздоріжжі: один шлях веде до Граду Божого (Небесного Єрусалиму чи Сіону), а інший — до граду антихриста. Від Давнини середньовічне поняття „космос” зберегло значення „порядок” як ієрархічну упорядкованість світу. Та сам цей світ вже

був містичним, а його ієрархія була ієрархією священних духовних рангів.

Ось чому видимий космос не мав тут самотійної ролі, і коли в XII ст. філософи почали говорити про необхідність вивчення природи, то за цим стояла цілком певна цільова настанова: пізнаючи природу, людина знаходить себе в її надрах і завдяки цьому наближається до осягнення Божественного порядку і самого Бога (поет XII ст. Ален Лілльський писав: „Усі творіння світу суть для нас немов би книга, картина і дзеркало”). Така позиція базувалася на впевненості в єдності і красі природного світу (природа як Боже створіння втілює у собі думки Творця і тому залишається для середньовічної людини великим резервуаром символів), і на впевненості, що центральне місце в створеному Богом світі належить людині. Разом з тим сама людина, як і природа, теж не мала самотійного значення, бо своїм існуванням вона прославляла Бога.

Середньовіччю притаманна геоцентрична модель світу. Бог — центр світу. Світ розташовується в залежності від Бога і навколо Нього. Бог присутній скрізь, у всіх своїх створіннях. Символом досконалості вважалося коло. Ідея кола і сфери служила образом Бога і світу. Таким уявляли собі космос і Фома Аквінський (1225 чи 1226–1274), і Данте (1265–1321).

Просторові уявлення середньовічної людини були нерозривно пов'язані з уявленнями релігійно-моральними. Домінанта середньовічного простору — це ті сходи, які уздрів уві сні біблійний (старозавітний) Яків і по яких з небес на землю і назад рухаються Ангели Божі (див.: Бг 28 12). До речі, ідея такого руху пізніше, в перехідний період Передренесансу, з незвичайною силою була виражена в „Божественній комедії” (1307–1321) Данте.



Загалом просторові уявлення середньовічної людини мали досить символічний характер. Символ не тільки заміщував певну реальність, тобто був знаком, але й прилучався до цієї реальності, переймав її властивості, а на неї переносив властивості свої. Варто також зважити на те, що за часів Середньовіччя не існувало самого поняття „простір” як такого. Слово *spatium* означало „протяжність”, „проміжок”, слово *locus* — „місце, яке займає окреме тіло”, і не було слова, яке б означало абстрактний простір взагалі. Така абстракція виникає тільки у фізиці Нового часу, зокрема у П'єра Гассенді та Ісаака Ньютона (XVII ст.).

### 6.3. КАТЕГОРІЯ ЧАСУ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ „КАРТИНІ СВІТУ”

#### — В чому полягає специфіка часових уявлень середньовічної людини?

Середньовічній людині притаманний цілий спектр часових уявлень, які не можна звести тільки до іудео-християнської концепції.

В тій мірі, в якій середньовічний спосіб мислення мав на собі знак богослів'я, часові уявлення характеризувалися такими трьома категоріями: *aeternitas* („вічність”: атрибут Бога, позачасова, не має ні початку, ні кінця, дана вся зразу), *aevum* („вік”: проміжне поняття, „створена вічність”, має початок, та не має кінця, дана вся відразу і одночасно має послідовність), *tempus* („час існування людства”, ніщо, яке отримує сенс лише як підготовчий щабель до переходу в потойбічне вічне життя, має початок і має кінець).

У найбільш загальному плані можна говорити про двоїсте сприйняття часу в добу Середньовіччя, коли час диференціюється на земний і сакральний.

Крім того, власне особливе ставлення до часу було сформоване також в такому осередку суспільного життя, як середньовічне місто.

#### — Що таке земний час у системі часових уявлень Середньовіччя?

Час середньовічної людини — це перш за все місцевий час, який у кожній місцевості сприймався як самостійний, притаманний тільки їй і ніяк не узгоджений з часом інших місцевостей.

В земний час входять сільський (природний час), родовий час. Природний час неподійовий, тому він не потребував і не піддавався точному виміру. Це час людей, які підкоряються природному ритму. Опозиції „день-ніч”, „літо-зима” осмислювалися як протилежність життя і смерті, тобто мали етичне й сакральне забарвлення.

На часові уявлення впливали і станові відмінності людей.

Так, у свідомості простого люду майже відсутня історія. Минуле у селян зберігається тільки протягом коротких відрізків часу, а потім фольклоризується. Народне уявлення про минуле — це міфопоетичні утопії, в яких епічні легенди поєднувалися зі „спогадами” про „старий добрий час” і про справедливих правителів. Ці останні перебувають у якомусь невизначеному часопросторі („хронотопі”) і вважається, що вони ще повернуться, щоб захистити простих людей від гнобителів і привести їх до казкового царства достатку. Така свідомість зовсім не зважала на реальну історію, тому ідеалізувала Карла Великого (742–814, з династії Каролінгів, король з 768 р., імператор з 800 р. Франкської держави), Фрідріха I Барбароссу (бл. 1125–1190, з династії Гогенштауфенів, король Німеччини з 1152 р., імператор Священної Римської імперії з 1155 р.), Олафа II Святого (бл. 995–1028, норвезький король в 1015 чи 1016–1028 рр.).

В свою чергу, феодальна знать піклувалася про родовий час, який посідав провідне місце і у свідомості варварів. Феодальні сеньйори значну увагу приділяли своїм генеалогіям (родоводам), тому що престиж феодальної сім'ї стверджувався шляхом апеляції до давності її походження. В такому сприйнятті історія поставала у вигляді історії давніх феодальних родин і династій. (Недарма французький термін *geste* означав тоді і „історію” (вчинків, подвигів), і „шляхетний рід”, і „героїчну сім'ю”). Основним жанром історичної оповіді тоді були *аннали* (найдавніша форма фіксації найвизначніших подій за роками), хронографія.

Провідною рисою земного (людського) часу є те, що він не сприймався середньовічною свідомістю як єдиний і достеменний.

**— Що таке сакральний час в системі середньовічних часових уявлень?**

Сакральний час — це час, який визначається через співвідношення з категорією божественного архетипу, яка є центральною не тільки у світосприйнятті християнського Середньовіччя, але й у світосприйнятті архаїчних суспільств. Сакральний час — це біблійний час, це час не „явищ”, а „первісний час”, „час сутностей”, які нерухомі в своїй основі. Це абсолютно цінний час, час по-справжньому реальний і істинний, бо він вічний.

**— Як в середньовічній християнській свідомості сакральний час співвідноситься з земним часом і як сприймається в цьому відношенні категорія історичного часу?**

Завдяки спокутуванню, здійсненого Христом, час отримав особливу двоїстість: Царство Боже вже існує, х. а час ще не завершився і тому Царство Боже залишається для людей кінцевим порятунком і найвищою метою. Звідси категорія сакрального часу

(історія одкровення) співіснує з категорією земного, людського часу (історія гріхопадіння), і обидві ці категорії поєднуються в категорію історичного часу (історія спасіння).

З точки зору розгляду земної історії як історії спасіння життя людини розгортається одночасно у двох часових планах: в плані емпірично швидкоплинних подій земного буття і в плані здійснення Божого задуму (приречення). При цьому за людиною визнається внутрішня свобода вибору між добром і злом, ареною боротьби між якими виступає земне життя. Більше того, вільна добра воля людини необхідна саме для того, щоб перемогло добро.

Земний і сакральний часи відрізняються також і з точки зору мірок, якими б можна було їх вимірювати. Так, ті ж самі відрізки, які використовувалися для вимірювання земного швидкоплинного часу (наприклад, „день”, „рік”, „покоління”), отримують зовсім іншу тривалість й наповнення, коли застосовуються до біблійних подій. За ап. Петром „один день перед Господом, як тисяча літ, і тисяча літ, як один день” (2 Пт 3 8; див. також: Пс 90 4 (в рос. вид.5)). Опираючись на ці слова, Аврелій Августин вирізнив у людській історії шість періодів: 1) від створіння Адама до потопу; 2) від потопу до Авраама; 3) від Авраама до Давида; 4) від Давида до вавилонського полону; 5) від вавилонського полону до народження Христа; 6) від народження Христа до кінця світу. Тобто останній — шостий — період, за Аврелієм Августином, ще продовжується, хоча основна подія його завершення — кінець світу — виявляється відомою. Правда, цей останній період людської історії, за Аврелієм Августином, не можна виміряти певним числом поколінь, бо, як сказано в „Діяннях Апостолів”, „не ваша справа знати часи і пору, що Отець призначив у своїй владі” (Ді I 7). Так чи інакше, середньовічна свідомість була

переконана, що кращі часи людської історії вже позаду і жила в напруженому очікуванні кінця світу. Ось, мабуть, звідки такий інтерес середньовічних митців до теми потойбічного світу, смерті і взагалі релігійної тематики.

**— Яка різниця між переживанням часу в Старому і Новому Заповітах?**

В Старому Заповіті час переживається як есхатологічний процес, напружене чекання великої події — пришестя месії, тобто кінця світу (есхатологія — вчення про кінець світу). Цей есхатологізм зберігається і у Новому Заповіті. Разом з тим Новий Заповіт дає своє поняття часу, яке характеризується двома основними рисами: 1) поняття часу відокремлюється від поняття вічності; 2) історичний час чітко ділиться на дві основні епохи — до Різдва Христового і після нього, а історія рухається від акту божественного створіння до Страшного суду. В центрі історії знаходиться вирішальний сакраментальний (священний) факт — пришестя і смерть Христа.

Таким чином, нове усвідомлення часу, яке спирається на три визначальні моменти — початок, кульмінацію і завершення життя людського роду, — полягає у тому, що час робиться у сприйнятті середньовічної людини лінійним і незворотним, коли має значення і минуле (новозавітна трагедія вже відбулася), і майбутнє (кара ще попереду). Так як земне життя отримує сенс тільки завдяки включеності до сакраментальної історії спасіння всього людського роду, то минуле і майбутнє мають більшу цінність, ніж теперішнє, тобто тлінне. Проте оскільки гріхопадіння й страсті Господні не належать тільки минулому, а вічно продовжуються, тобто перебувають у сьогоднішньому моменті, то і теперішнє для середньовічної свідомості зберігає своє актуальне значення. Так, хрестоносці наприкінці XI ст. були абсолютно

переконані у тому, що вони карають не нащадків катів Спасителя, а самих цих катів, іншими словами, минулі одинадцять століть нічого для них не важили.

Земна історія загалом, взята між створінням світу і його кінцем, виявляється у християнстві завершеним циклом — людина і світ повертаються до Творця, а час повертається до вічності. Тобто розірвавши з циклізмом язичницького світу, в основі якого знаходилась зміна пір року і поколінь, християнство не розірвало з циклізмом як таким, надавши йому нове розуміння і нове підґрунтя.

**— В чому полягають принципові відмінності часових уявлень, які були породжені середньовічним містом як специфічним осередком того часного суспільного життя?**

Середньовічне місто — це особливий осередок суспільного життя тієї далекої доби, якому були властиві особливий життєвий ритм і своє ставлення до часу. Вирішальним фактором тут було те, що виробничі цикли ремісника не визначаються природним ритмом і бюргер (житель середньовічного міста) значною мірою залежить від створеного ним самим порядку. Природа постає у місті зовнішнім об'єктом, відділеним від людини. Саме в місті час стає мірою праці, суттєвим фактором виробництва (для купців час — це гроші, а ремісникам треба знати години, коли працює їх майстерня й т. ін.). В результаті виникає принципово нова потреба у знанні точного часу доби, з'являється нове ставлення до часу як до одноманітного потоку, який можна поділяти на рівновеликі без'якісні одиниці. Іншими словами, в європейському середньовічному місті вперше в історії починається „відчуження” часу як чистої форми від життя, явища якого підлягають виміру.

Саме в місті наприкінці XIII ст. винайшли механічний годинник, поява якого на міських вежах

засвідчила справжню революцію в сфері соціального часу, оскільки відповідала новим потребам людини і відображала суттєві зміни у її світосприйнятті. Годинник на вежі, хай ще не точний, без стрілки, що показує хвилини, здійснював нову регламентацію життя мешканців середньовічного міста, яка буде ще впродовж декількох століть співіснувати з традиційною церковною регламентацією, з „церковним часом”, що вимірювався передзвоном церковних дзвонів, які кликали людей до молитви.

**— Які конкретно зміни в часових уявленнях відбулися у свідомості мешканців середньовічного міста?**

Європейське суспільство починало поступово переходити від споглядання світу в аспекті вічності до активного ставлення до нього в аспекті часу. Час остаточно „витагнувся” в пряму лінію, що йде з минулого в майбутнє через теперішнє, яке стиснулося до точки, яка безупинно ковзає по лінії, де майбутнє перетворюється в минуле. В системі лінійного часу відмінності між минулим, майбутнім і теперішнім робляться повністю чіткими. Теперішнє стало швидкоплинним, незворотнім й неловимим і людина вперше зіткнулася з фактом, що час, хід якого вона псмичала тільки тоді, коли траплялися якісь події, не зупиняється і тоді, коли події відсутні. А це породжувало конкретний висновок — час треба берегти, розумно використовувати і прагнути наповнити його вчинками, корисними для людини.

Загалом добі Середньовіччя, як і попередній добі Варварства, властиве таке ставлення до часу, в якому відсутня сама абстракція „час”.

#### 6.4. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ ЯК ІНДИВІДА В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ СВІДОМОСТІ І КУЛЬТУРІ

**— Який фактор був визначальним для характеристики людини в умовах середньовічного суспільства?**

В умовах середньовічного суспільства людина характеризувалася перш за все своїм правовим статусом. Як і за часів варварства, при феодализмі статус був невід’ємним від особи.

При цьому права середньовічної людини не були її індивідуальними правами. Користуватися своїми правами індивід міг тільки як член корпорації, станової групи. Поза їх межами людина переставала бути членом суспільства і ставала безправною і беззахисною. В межах своєї суспільної корпорації індивід користувався відносною свободою й виражав себе у своїй діяльності й емоційному житті. Тому перебування індивіда в певній соціальній групі не обтяжувало його, а виступало джерелом задоволення і породжувало впевненість і відчуття захищеності.

**— Чи однаково визначали індивідуальність своїх членів різні суспільні стани (корпорації, соціальні групи)?**

Різні стани по-різному визначали ступінь індивідуальності своїх членів.

Наприклад, в межах своїх володінь феодал сам встановлював порядки. Індивідуальним було його військове ремесло: він повинен був покладатися на свої власні сили, мужність, бойовий досвід. Індивідуальними були стосунки феодала з іншими феодалами (взаємні відвідування, бенкети, сутички, переговори, шлюбні союзи). Разом з тим феодали були найбільш підвладні строгому регламентуванню (етикету як розробленому сценарію поведінки). Поведінка лицаря — це виконання своєї станової ролі, коли він ні на мить



не забуває про глядачів, які пильно спостерігають за його „грою” (король, безпосередній сеньйор лицаря, дама, інший лицар). Тобто лицар бачить себе очима інших і доблестю вважається саме однаковість, подібність цього лицаря до решти лицарів. Особисті якості лицаря відступають на другий план перед його соціальним статусом, етикет якого передбачає благородство, мужність, щедрість і загалом весь комплекс рицарських ознак. Тобто індивідуальність члена найбільш вільної з юридичної точки зору суспільної корпорації неминуче виражалася у встановлених загальних формах.

Все це знайшло свій відбиток у рицарській культурі, якій властивий високий ступінь семіотичності, коли кожен вчинок, будь-який предмет, одяг і його кольори, вислови, мова спілкування — все мало значення. Ритуал і символ слугували формами суспільної практики феодалів. Ось чому те, що сучасний читач сприймає у середньовічних творах куртуазної літератури з подивом, не було таким для середньовічного реципієнта. Наприклад, коли в „Пісні про Нібелунгів” під час шлюбної ночі бургундського короля Гунтера спіткало фіаско і його дружина ісландська королева Брюнхільда гонить свого чоловіка від свого шлюбного ложа, вона все ж не забуває звернутися до нього у відповідності з етикетом — „благородний лицаре”, „пане Гунтере”, а автор, як і у попередніх епізодах, називає Гунтера „могутнім”, „благородним лицарем”. І тут немає ніякого глузування, бо Гунтер, не дивлячись ні на що, є доблесним і благородним за своїм суспільним (корпоративним) положенням.

Певні зміни в стосунках індивіда і його суспільного середовища зафіксувала любовна лірика міннезінгерів та провансальських трубадурів, де об'єктом художнього аналізу постає внутрішній світ поета. І нехай образ дами тут стереотипний, абстрактно-

ідеальний, позбавлений індивідуальних рис, нехай набір героїв, тема і форми її втілення теж були задалегідь задані, нехай це поезія багато в чому ритуальна, та все ж важливо інше — оспівуване куртуазним поетом кохання має індивідуальний характер і протистоїть офіційному індивідуальному шлябу як союзу двох шляхетних родин (домів). Саме в рицарській поезії вперше у європейській літературі аналіз інтимних переживань висувається в центр поетичної творчості. Кохання постає як сила, що збагачує людину, і індивідуальна пристрасть перетворюється мало чи не в найголовнішу справу життя. При цьому поет заглиблюється у свій внутрішній світ, поетично втілює переживання радостей і прикростей кохання, і все це свідчило про певну переоцінку моральних цінностей і було кроком у розвитку самосвідомості лицаря.

**— Як середньовічна свідомість підходила до питання про можливість розвитку людської особистості і людства взагалі?**

Домінанта священної історії, злиття у світосприйнятті середньовічної людини сакрального (біблійного) часу з часом власного життя зумовило заперечення можливості безкінечного лінійного прогресу людини (у пізнішому, позитивістському значенні цього слова). З точки зору середньовічної свідомості, наступні покоління знають щось нове і бачать далі своїх попередників не тому, що в них гостріший зір, а тому, що вони нагадують карликів, які стоять на плечах гігантів. Якісний розвиток допускався тільки стосовно духовного життя і означав можливість наближення людей в ході історії до пізнання Бога, можливість більш глибокого проникнення Його істиною. І такий прогрес теж не безмежний, бо сама історія людства орієнтована на певну межу, тому що в ній реалізується певний Божий задум.



Таким чином, внутрішній розвиток індивіда виключався. Член групи (клірик, рицар, ремісник тощо — корпоративна свідомість), носій відведеної йому функції чи служби, індивід прагнув перш за все максимально відповідати встановленому корпоративно-становому типу й при цьому виконувати свій обов'язок перед Богом. Життєвий шлях індивіда вважався даним заздалегідь, „запрограмованим” його земним покликанням. Ось чому в найбільш розповсюдженому і характерному для Середніх віків агіографічному жанрі (життя святих) шлях людини до святості не показується. Людина або раптово перероджується, відразу і без підготовки переходячи від стану гріховності до стану святості, або її святість дається їй заздалегідь (людина вже народилася святою) і поступово тільки розкривається.

Становище починає змінюватися тільки разом з усвідомленням часу як величезної цінності, що пов'язано з ростом самосвідомості особистості, котра почала бачити в собі не родову істоту, а неповторну індивідуальність, поставлену в конкретну часову перспективу і як таку, що розгортає свої здібності протягом обмеженого відрізка часу свого земного життя.

**— Як можна охарактеризувати середньовічне розуміння особистості та індивідуалізму у порівнянні з античним і новоевропейським?**

За всіх вказаних обставин добу Середньовіччя не можна вважати епохою тотальної безособистісності, коли людина повністю поглинається своєю соціальною групою. Переживання середньовічним індивідом свого власного „я” в категоріях суспільної ролі не відміняє властивого йому відчуття своєї „самості”, вільної орієнтації руху як всередині подібних ролей, так і від однієї ролі до іншої. Кожна така роль передбачає, так би мовити, вищу і нижчу межу її

„виконання”, свідому активність і досконалість втілення. Середньовічна концепція особистості і середньовічне поняття про індивідуалізм були пов'язані з відчуттям своєї непересічності, обдарованості, здатності майстерно виконувати певну справу й т. ін. Яскравим прикладом середньовічної індивідуалістичної самосвідомості є П'єр Абеляр (1079–1142) — ранній представник міської середньовічної культури, французький філософ, богослов і поет, відомий на всю Європу як видатний майстер диспуту, прихильник свідомої віри і борець проти сліпої віри (його формула: „розуміти, щоби вірити”). Абеляр пишався своїми особистими здібностями, протиставляв себе іншим людям і викликав до себе задрість суперників.

У такому відношенні середньовічне розуміння особистості і індивідуалізму принципово нічим не відрізняється ні від античного, ні від новоевропейського і ні від нашого сьогоденного, безперечно, в тій мірі, наскільки сама рольова структура індивідів й дух змагання (конкуренції) між ними продовжують зберігати певне значення в суспільному організмі. І тут справа не в самому рольовому принципі, а у відмінності змістовного наповнення середньовічних ролей, станово-корпоративному принципі їх організації і в їх відносній простоті й однозначності<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Для ілюстрації досить сказати, що вихід у сучасному суспільстві на перший план неформальних ролей, множинність функцій, які змушений виконувати індивід і які висувають до нього часто-густо суперечливі, а то і кесумісні між собою вимоги, призвело до появи таких внутрішньо особистісних конфліктів, яких зовсім не знали Середні віки.

§ 7. ЕСТЕТИКА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ<sup>34</sup>

## 7.1. ПОГЛЯДИ НА МИСТЕЦТВО В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЕСТЕТИЦІ

У давнину поняття мистецтва було ширше, ніж теперішнє: за мистецтво вважали будь-яке вміння виготовляти речі. Вміння ототожнювали зі знанням засад виробництва, правил. Звідси під мистецтвом розуміли вміння виробляти за певними засадами та правилами. Так трактували мистецтво Платон і Арістотель, давньогрецький філософ-стоїк Клеанф (331–232 до н.е.) і давньоримський ритор, теоретик ораторського мистецтва Квінтіліан (бл. 35–95). Отже, за часів Античності обсяг поняття „мистецтво” був відмінний і значно ширший від сучасного, бо включав у себе маляра, скульптора, ремісника, науковця. Найпоширенішою класифікацією мистецтв у давнину був їхній поділ на *вільні мистецтва* (в латинській термінології *artes liberales*) і *звичайні мистецтва* (в латинській термінології *artes vulgares*). За вільні мистецтва мали розумові мистецтва, а за звичайні — ті, до яких докладають рук, тобто кустарні. Найвартіснішими за часів Античності вважалися вільні мистецтва.

Проте всі античні класифікації мистецтв були поділами людських умінь і здібностей (включаючи і здатність до художньої творчості), а не тим, що сьогодні розуміється під класифікацією *красних мистецтв*. При чому жодна з античних класифікацій не вирізняла мистецтв, відмінних від ремесла, як окрему групу мистецтв. Жодна риса *красних мистецтв*

<sup>34</sup> Матеріал цього параграфу подається за кн.: Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К., 2001. — С. 54–56, 73–74, 76, 98, 113–115, 144, 181, 188, 206–215, 230–233, 237–240, 250–254, 281–285.

(розвага, наслідування, вільність) не були тими властивостями, котрі б могли визначати мистецтва в сучасному значенні слова.

Середньовіччя успадкувало античне поняття мистецтва, але надало йому нового формулювання. Так, Фома Аквінський в „Суммі теології” (*Summa theologiae*) визначає мистецтво як „доцільний розумовий уклад” (*recta ordinatio rationis*), тобто такий, що дозволяє знайти належні засоби, щоб досягнути поставлену перед собою мету. Іншими словами, мистецтвом називалося правильне уявлення про речі, які мають бути витворені (*recta ratio factibilium*) Разом із давнім поняттям мистецтва Середньовіччя зберегло його давні класифікації, зокрема поділ мистецтв на вільні й звичайні. Хоча тільки вільні мистецтва вважалися правдивими<sup>35</sup>, та все ж звичайні мистецтва у добу Середньовіччя поцінювалися вище, викликали більший інтерес і тому їх називали не „звичайними”, а „механічними”.

Поділ вільних мистецтв, який сформувався раніше, в середньовіччі час узвичаївся. Він мав практичне, виховне підґрунтя і відповідав програмі шкіл. Вільних мистецтв налічувалося сім і поділялися вони на дві групи: три раціональні (*artes rationales* або *sermonicales*) мистецтва — граматики, риторика та діалектика, та чотири реальні (*artes reales*) мистецтва — арифметика, геометрія, астрономія та музика. Отже, це були самі науки, а не мистецтва в сучасному розумінні слова. Музика ж опинилася в цьому переліку лише в плані музикознавства чи акустики, знання гармонійних співвідношень між звуками.

<sup>35</sup> Слово *ars* (мистецтво) без прикметника означало тоді те саме, що *ars liberalis* (вільне мистецтво). При цьому впродовж усього Середньовіччя латинське *ars* означало не що інше, як грецьке *techné*, тобто будь-яке майстерне (= здійснюване згідно з засадами та правилами) виготовлення.

Разом з тим у середньовічних класифікаціях мистецтв відсутні поезія, малярство та скульптура, які сьогодні вважаються найавтентичнішими. Пояснюється це тим, що в Середні віки в поезії вбачали різновид філософії чи пророцтва, молитви чи сповіді, а не мистецтва<sup>36</sup>. Тобто і тут продовжувала жити тенденція класичної доби античних часів, коли поезію вважали божим даром, чи пізнішої римської доби, коли Горацій поставив собі запитання: чи поезія — взагалі мистецтво?

Загалом схоластичне поняття мистецтва, яке базується на думці про те, що достеменною є тільки надчуттєва краса, яка притаманна Богові й від Нього започаткованій природі, а не мистецтву як витвору недосконалих людських рук, — таке поняття мистецтва, як вважає Владислав Татаркевич, виросло не з елліністичних понять, а з давногрецьких і було запозичене не з „Поетики” Арістотеля, а з його „Фізики”, „Метафізики”, „Риторики”. „Мистецтво” за доби Середньовіччя означало методичне, здійснюване за правилами продукування, тому майстер (*artifex*) був виконавцем будь-яких предметів, який до їх створення тримав їхню форму в уяві. Таким чином, до так зінтерпретованого „мистецтва” входили ремесло і знання. У такій велетенській царині середньовічного „мистецтва” те, що сьогодні називається мистецтвом (власне художні твори), було краплею в морі.

<sup>36</sup> Що стосується малярства та скульптури, то їх відсутність обумовлюється невеликим практичним значенням у повсякденному задоволенні життєвих потреб людини. А оскільки Середньовіччя завжди вибирало найосновніше, то в групі механічних мистецтв, куди як праця рук повинні були увійти малярство та скульптура, їм прийшлося поступитися місцем тим механічним мистецтвам, які забезпечували одяг, харчі чи порятунок від хвороби.

## 7.2. Розуміння прекрасного

У середньовічному генеалогічному дереві теорії прекрасного простежуються дві лінії: одна представлена прихильниками так званої Великої теорії, започаткованої ще піфагорійцями, а друга репрезентована тими, хто не зрікся Великої теорії, а її поліпшив і обмежив.

З точки зору античної Великої теорії прекрасного, прекрасне полягає у пропорційності частин, у доборі пропорцій та правильному укладові частин, у величині, якості й кількості частин та в їхньому взаємному співвідношенні. Співвідношення частин можна виразити кількісно. Краса з'являється у предметах, чії частини співвідносяться між собою як прості числа (один до одного, один до двох, один до трьох і т.д.).

Посередником між Античністю і Середніми віками, який спричинився до успадкування ними Великої теорії, був римський письменник, філософ, останній видатний представник античної культури Боецій (бл. 480–524), який проголосив, що прекрасне — це співмірність частин (*commensuratio partium*) і ніщо більше. Таку позицію підкріпив своїм авторитетом християнський богослов і письменник Аврелій Августин (354–430). Класичний його текст звучить так: „Подобається тільки прекрасне, а в прекрасному — форми, у формах — пропорції, а в пропорціях — числа”. Від Августина ж таки походить формула, що пережила віки: „Помірність, форма та лад”, а також беруть початок визначення прекрасного, подібні до давніших піфагорійських та платонівських визначень. Августиновий погляд і формулювання укоренилися в Середновіччі через тисячу років. Їх повторювали французький філософ-містик, теолог-схоласт Гуго Сен-Вікторський (бл. 1096–1141) у своїх суджен-

нях про музику, а в період розквіту схоластики — англійський природознавець і філософ Роберт Гроссетест (1175–1253).

Друга лінія у середньовічному розумінні прекрасного сягає своїм початком дуалістичної теорії прекрасного неоплатоніка Плотіна (III ст. н.е.), з точки зору якої краса речі залежить не лише від пропорційності (бо в іншому разі прекрасними можуть бути тільки предмети, складені з частин), а прекрасними є й однорідні предмети і явища, такі як зорі, світло, золото. Плотін доходить висновку, що краса пропорцій випливає не так із них самих, як із душі, що крізь них „просвічує”.

Теорія Плотіна влилася до середньовічної естетики завдяки Плотіновому прихильникові анонівному авторові V ст. н.е., званому Псевдо-Діонісієм, якому належить формула: прекрасне — „у пропорційності та блисківі” (*euarmostia kai aglaia*). Цю формулу запозичили чільні схоласти XIII ст., зокрема Ульріх Страсбурзький та Фома Аквінський. І пізніше, вже за доби Відродження, гуманісти з флорентійської Платонівської академії з Марсіліо Фічіно на чолі йшли за Плотіном і в дефініції прекрасного до пропорційності додавали „блиск”.

Разом з тим узвичаєність і тривкість Великої теорії прекрасного не означають того, що до неї не висловлювалися застереження, що її не критикували чи від неї не відхилялися. Так, у середньовічний період патристики в IV ст. Василь Великий дійшов думки, що прекрасне визначається не тільки співвідношенням частин предмета, але й співвідношенням частин з зором. Якщо цю думку розширити, то виходило, що прекрасне — це певне співвідношення між об'єктом та суб'єктом. Саме таке розширення можна знайти у схоластів XIII ст., зокрема у славнозвісній дефініції Фоми Аквінського, в якій він у ви-

значенні прекрасного звертається до суб'єкта навіть подвійно — до зору й до смаку: *pulchra sunt quae visa placent*.

При цьому Середньовіччя знало дещо більше категорій прекрасного, ніж Античність. Наприклад, у VII ст. іспанський католицький письменник Ісідор Севільський розрізняв красу (*decus*) і гожість (*decor*). Пізніше схоласти поняття *decor* вживали до найвищої відміни краси (унормованої краси), знаючи і такі категорії прекрасного, як урочистість та чар (*venustas*), вишуканість (*elegantia*), велич (*magnitudo*), багатство форм (*variatio*), солодощі (*suavitas*).

Не було остраху Середньовіччя і щодо давньої суперечки між об'єктивістським і суб'єктивістським розумінням естетики, в якій йшлося про те, чим є естетична вартість — властивістю речі, а чи тільки людською реакцією на речі. У цьому питанні середньовічні мислителі зберегли платонівську об'єктивістську позицію, причому ця позиція виявилася тепер майже єдиною. Правда, середньовічний погляд на красу, порівняно з античним, включав у себе і певні застереження: краса — то риса предметів, але людські суб'єкти тлумачать їх по-своєму, згідно зі своїми індивідуальними та суспільними умовами, своїми вподобаннями та при звичаєннями. Це саме виражає формула: все пізнається відповідно до способу пізнання (*cognoscitur ad modum cognoscentis*)<sup>37</sup>.

### 7.3. Поняття форми

Як і вчення про прекрасне, так і тлумачення форми за доби Середньовіччя відзначено функціонуванням двох позицій.

<sup>37</sup> Докл. про це — див.: Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 188–191.



Одна позиція, вірна давньогрецькій традиції, проголошувала, що краса у формі. Цю точку зору сформулював Августин, коли давав визначення краси. Саме цей Отець Церкви дав формулу середньовічної естетики, яка пережила тисячу років: „Що більше в речах почуття міри (*modum*), форми (*speciem*) та ладу (*ordinem*), то більше вони — добро”. Всі ці три слова *modum*, *speciem* та *ordinem* були синонімами того, що називається формою як укладу частин. Головним середньовічним терміном для такого розуміння форми було поняття „*figura*” (від *figere* — формувати). Поет XII ст. Ален Лільський перелічував як синоніми форму, фігуру, міру, число, зв'язок. І якщо Античність і Раннє Середньовіччя у розумінні форми як укладу частин говорили про чуття міри, пропорційність та лад, то для представників Пізнього Середньовіччя шотландського філософа-схоласта та теолога Дунса Скота (1265 чи 1266 – 1308) чи англійського філософа і богослова XIV ст. Вільяма Оккама форма нарівні з фігурою означала зовнішній уклад чи визначений порядок речей або частин.

Друга позиція у тлумаченні форми має своїм джерелом дуалістичну концепцію краси неоплатоніка Плотіна, прихильником якої у V ст. н.е. був Псевдо-Діонісій. До цієї концепції у XIII ст. прилучився і Фома Аквінський, найкраще сформулювавши її суть у своїй „Суммі теології”: „Краса — у сйаві та пропорційності”.

Проте Середньовіччя, зокрема філософ-схоласт, представник старофранцисканської школи Джованні Фіданца Бонаветура (1221–1274), розрізняло форму як уклад речі і форму як вигляд речі. Якщо у першому розумінні форми її корелятом були складники, частини, окремі барви чи звуки, то у розумінні форми як вигляду речі її корелятом будуть зміст, сенс, значення.

Першими виокремили форму як те, що безпосередньо пропонується органам чуття, і підкреслили її вагу античні софісти. В свою чергу, Середньовіччя продовжило цю тенденцію, ще більш чітко відокремлюючи поетичну форму від поетичного змісту. В дошколастичний період у VII ст. н.е. розрізняв у поезії уклад слів (*compositio verborum*) і думку (*sententia veritatis*) Ісідор Севільський. Саме схоласти, які були майстрами чітких визначень, найчастіше протиставляли форму (*superficialis ornatus verborum*) та зміст (*sententia interior*) як зовнішній і внутрішній чинники поезії. При цьому схоласти розрізняли двояку форму: по-перше, суто чуттєву, акустичну (*que mulcet aurem*) чи музичну (*suavitas cantilenaе*), по-друге, розумову чи зображальну форму як спосіб вираження (*modus dicendi*), що охоплює тропи і метафори, але насамперед має оптичний характер, послуговується образами, що становлять пластичну сторону поезії.

Зміст у середньовічній поезії так само був подвійний: він обіймав, з одного боку, тему твору (*fondues rerum*) і ланцюг описуваних у творі подій, а з другого — ідейну начинку, релігійний чи метафізичний сенс. Але, відокремлюючи форму від змісту, середньовічна поетика слова „форма” не вживала, бо це слово тоді призначалося для поняття, яке йшло від Арістотеля і означало понятійну суть предмета (корелятом тут є випадкові риси предмета), і тому було рівнозначним такому терміну того ж Арістотеля, як „*entelechia*”. А ці арістотелевські категорії не були власне естетичними чи поетологічними. Вони прийшли в естетику з філософії<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> Див. про це докл.: Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 221–222.



Загалом поняття форми та змісту виступали і посідали чільне місце упродовж довгих сторіч виключно в поезиці.

#### 7.4. Розуміння творчості

Сучасна людина звикла говорити про мистецьку творчість і поєднувати поняття митця і творця. Проте таке поєднання є плодом досить недавнього часу.

Як відомо, за Античності греки не мали термінів, відповідних поняттям „творити” і „творець”. Більше того, вони не поєднували понять „творець” і „митець”, бо творити означало створювати, керуючись волею, а сутністю митця вважалося відтворювати за певними законами і правилами. Митець — відкривач, а не винахідник. За такою позицією, мистецтво у розумінні античних мислителів не містить у собі творчості, бо мистецтво — це вміння виготовляти речі за певними правилами, які треба знати.

Єдиний і вагомий виняток становила для греків поезія, бо і саму поезію не пов'язували з мистецтвом в античному розумінні слова. Логіка тут така: поет — не митець, бо вільно робить нові речі, а не відтворює за правилами. І хоча відповідного терміна для понять „творчості” і „творця” у греків не було, та все ж фактично поета трактували як того, хто творить. Певні зміни, правда, спостерігаються за римських часів, коли на схилі Античності поняття уяви почали прикладати як до поезії, так і до мистецтва. При цьому там де у греків було слово „*poiein*” (звідси грецька назва поезії „*poiesis*” і поета „*poietes*” — той, хто робить), у латині було вже два слова „*facere*” та „*creare*”, які означали більш-менш те саме. Латина навіть виробила термін для поняття творення — „*creatio*”.

Доба Середньовіччя внесла в це питання засадничі зміни. У християнську епоху слово „*creatio*” почали вживати на означення Божого діяння, скерованого на творення з нічого (*creatio ex nihilo*). У такому розумінні це слово перестало прикладатися до діянь людських і набуло вже іншого значення порівняно з римським словом „*facere*” (робити). Як висловлювався у VI ст. видний письменник і політичний діяч королівства остготів, автор „Історії готів” та низки богословсько-схоластичних праць Кассіодор, „речі зроблені й речі створені різняться між собою, бо ми можемо робити, але не годні творити”. Саме слово „*creatio*” в середньовічній теології стало синонімом Бога і навіть у наступну ренесансну добу цю назву вживали єдино в такому значенні. Отже, поняття творення увійшло до європейської культури не через мистецтво, а через релігію<sup>39</sup>.

#### 7.5. Питання про стосунок мистецтва до дійсності

Першими над цією проблемою замислилися греки, коли вживали термін *mimesis* (наслідування), латинським еквівалентом якого було слово *imitation*. Для давніх греків наслідування не означало повторення, а також не означало повторення бачених речей. Арістотель, зберігши тезу, що мистецтво наслідує дійсність, під мімесісом розумів не достотне копіювання, а вільне ставлення до дійсності. При цьому в Арістотеля теорія наслідування стала теорією поезії. Загалом в основу арістотелівської версії теорії наслідування покладено типові грецькі засновки, що людський розум пасивний, спроможний тлумачити

<sup>39</sup> Див. про це докл.: Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 240–242.

єдино те, що існує, та й годі вигадати щось досконаліше, як доступний людині видимий світ.

Середні віки у питанні стосунків мистецтва до дійсності виходили з інших постулатів, формулювання яких знаходимо у Псевдо-Діонісія та Августина Аврелія, котрі вважали так: якщо мистецтво має наслідувати, то світ невидимий, вічний, досконаліший за видимий, а якщо все таки дотримуватися видимого, то треба шукати в ньому слідів вічної краси. І цієї мети мистецтво швидше досягне через символи, а не через безпосередню репрезентацію видимої дійсності.

Якщо ранні християнські мислителі, такі, наприклад, як Тертуліан (бл. 160 – після 220), і образборці вважали, що Бог забороняє робити будь-які зображення того світу (*“omnem similitudinem vetat fieri”*), то схоласти Зрілого Середньовіччя вважали, що зображення духовного вищі, цінніші за зображення матеріального і, скажімо, Бонавентура у XIII ст. вважав, що навіть маляр та скульптор виставляють назовні лише те, що задумали всередині. Причому не тільки теологи, але й поети, наприклад, Ален Лільський, достеменно наслідування зовнішньої дійсності називали „мавпуванням правди”.

Таким чином, за часів Середньовіччя антична теорія наслідування відступила на другий план, і термін *“imitatio”* вживався рідко, хоча великий аристотелевець Середньовіччя Фома Аквінський і проголосив беззастережно класичну тезу, що „мистецтво наслідує природу”, а Ян Зальцбургський (бл. 1110–1180) визначав образ як наслідування.

Порівнявши середньовічне сприйняття питання про стосунки мистецтва і дійсності з сучасними поглядами на нього, всесвітньо відомий польський філософ Владислав Татаркевич зробив такий висновок: „...наш час не прагне наслідування в сенсі

копіювання вигляду речей, яке від Платона упродовж стількох сторіч стояло на першому плані теорії мистецтва. Більшість наших сучасників радше погодилися б із твердженням середньовічно-ренесансового мислителя Джіроламо Савонароли..., що до мистецтва якраз належить те, що не наслідує природи: *ea sunt proprie artis, quae non vero naturam imitator*<sup>40</sup>.

#### 7.6. Співвідношення „мистецтво і правда”

Питання мистецької правди було ранньогрецьким питанням, яке на початку самі поети ставили тільки у зв'язку з поезією. Згоди між поетами не було. Гомер вбачав у поезії правду (відповідність дійсності), Солон і Піндар вважали, що поети вводять слухача в оману своїми небилицями й вигадками. „Золотої середини” дотримувався Гесіод, який писав, що Музи виголошують як правду, так і небилиці.

У класичну грецьку добу це питання підхопили філософи, думки яких теж розійшлися. Так, давньогрецький софіст і ритор Горгій (бл. 483–375 до н.е.) не боявся стверджувати, що призначення поезії — говорити неправду, породжувати ілюзії, впливати магічно, навіюючи людям те, чого нема, і в такий спосіб тішити смертних (щось на зразок компенсаторної функції). В свою чергу, Арістотель, вважаючи поезію „наслідувальним” мистецтвом, визнав правду його істотною рисою і ввів вимогу відповідності дійсності до дефініції мистецтва. Разом з тим він вважав, що поетичні висловлювання не можна вважати ні за правдиві, ні за фальшиві. Поняття правдивості і фальшивості належать до

<sup>40</sup> Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 272.

царини пізнання, а не творчості. Тому поети, пишучи про речі неможливі, все ж мають рацію<sup>41</sup>.

На початку європейського Середньовіччя з аналогічною за розмахом аристотелевській власною солідною концепцією виступив Августин Аврелій. Він першим збагнув, що мистецтво, аби бути правдивим, має разом бути фальшивим. „Чи картина з зображенням на ній конем, — зазначав цей Отець Церкви, — могла б бути правдивою, коли б той кінь не був фальшивим?”.

У подальшому розгортанні Середніх віків сумніви щодо мистецької правди збереглися. Поета називали „*auctor*”, тобто той, хто додає (звідси наш „автор”), або величали його творцем фікцій („*factor*”). Та попри все Середньовіччя очікувало від поезії правди і рятувало поезію, вдаючись до її метафоричної інтерпретації.

Загалом західна думка шукала поміркованого розв'язання цього питання. Вимагаючи від мистецтва як наслідування дійсності правди, вона радила послугуватися ще й уявою та творчістю. Ще Ісідор Севільський у VII ст. розмежовував поняття „*falsum*” (брехня) та „*fictum*” (вигадка). Звідси мистецтво складається не з правди й брехні, не з правди й фальші, а з правди й фікції. На межі Середньовіччя і Відродження в Італії Данте, хоч і називав поезію „прекрасною брехнею”, та все ж визначав її і як „красно-

<sup>41</sup> Разом з тим, давні греки усвідомлювали, що навіть коли ми навмисне не змінюємо дійсності, то робимо це несамохить: наші очі переінакшують, деформують те, що бачать. Наприклад, ми по-різному бачимо людину зблизька і здалеку, в сонячному світі і в затінку. А звідси виникло питання: як маляр чи скульптор мають зображувати людину — якою вона є чи якою вони її бачать? Саме як те, що спричиняє деформацію видимих речей, вивчали закони перспективи давньогрецький філософ-матеріаліст Демокрит (бл. 460–370 до н.е.) й давньогрецький натурфілософ матеріалістичного спрямування, який уперше викладав філософію в Афінах, Анаксагор (бл. 500–428 до н.е.).

мовну, музично організовану вигадку” („*fictio rhetorica in musica composita*”). І Боккаччо у XIV ст. вважав, що поетична вигадка не має на меті вводити когось в оману. Та все ж більшість теоретиків Середньовіччя і доби Відродження всього цього не пам'ятали і продовжували прикладати до мистецтва мірки правди та фальшу<sup>42</sup>.

## § 8. СПЕЦИФІКА І СКЛАД СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

### 8.1. НАЙСУТТЄВІШІ СТАДІАЛЬНІ ОЗНАКИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Найбільш великими складовими в періодизації історичної динаміки світового літературного процесу, його, так би мовити, макроетапами є глобальні епохи (П. О. Грінцер) чи якісні стани культури (С. С. Аверінцев), які, гадаю, можна було б назвати стадіями (в значенні макроетапу, а не рівня розвитку). Ці глобальні епохи чи стадії характеризуються спільними принципами художньої свідомості і, відповідно, спільними тенденціями літературного розвитку, спільною поетикою з подібними структурою і ієрархією категорій.

<sup>42</sup> «Зате Схід, — пише В. Татаркевич, — постачав крайні концепції, ладні навіть офірувати мистецтвом, аби лиш не ображати правди. Згідно з єврейським філософом Філоном Олександрійським, „Мойсей засудив мистецтва малярства та скульптури, бо ті спотворюють правду брехнею”, а пізніше арабський філософ Аверроес писав..., що поетові не вільно змальовувати речі за допомогою брехливих і випадкових фікцій, він повинен висловлюватися єдино про те, що є або може бути”. І як Філон, так і Аверроес, справляли неабиякий вплив на західну думку не тільки в Середньовіччя, а й на добу Відродження» (Татаркевич В. Історія шести понять. — С. 283).

Середньовіччя як історико-літературна доба належить в загальній періодизації світового літературного процесу, запропонованій П. О. Грінцером і С. С. Аверінцевим, до другої глобальної епохи, яку П. О. Грінцер називає епохою традиціоналістського, чи нормативного, типу художньої свідомості, а С. С. Аверінцев (в ролі одного з трьох якісних станів літературної культури власне європейського кола) позначає поняттям „рефлексивного традиціоналізму”.

Сутність повороту світової літературної еволюції до рефлексивного традиціоналізму полягає в тому, що література (зокрема європейська) починає усвідомлювати себе як реальність особливого ґатунку, відмінну від реальності побуту і культу. Хронологічно йдеться про період з IV ст. до н. е. до XVIII ст. (а в східних літературах аж до XIX ст.). Вказана стадія, в свою чергу, поділяється на певні літературні доби (епохи, зокрема Античність і Середньовіччя), закон культурної спадкоємності між якими реалізується на базі принципу риторики.

Літературна теорія (в формі риторик і поетик) розвивається у напрямі пошуків основної ознаки літератури, яка відокремлює її від інших видів творчості. Саме в сфері риторики середньовічні теоретики і самі митці віднаходили специфічну ознаку літератури, вбачаючи її в особливому, літературному стилі (тобто в стильовій нормі, а не в індивідуальному стилі), який відрізняється від використання мови в повсякденному, діловому, сакральному й іншому мовленні.

Стильова норма реалізує свої потенції в конкретних творах через категорію жанру. Жанр при цьому виявляється залежною категорією, і ця залежність проявляється або через співвіднесеність з словесною і метричною організаціями твору (фіксовані жанри), або через наявність у нього функціо-

нального (позалітературного) значення. При цьому поняття авторства розглядається як окремий випадок канону, а автор — як взірєць або як змагальник у каноні. У співвідношенні категорій жанр-авторство перша категорія є значно вагомішою, реальнішою: жанр ніби має свою власну волю, і авторська воля не може з нею сперечатися.

За логікою синтезу традиціоналізму з рефлексією автору для того і дана його індивідуальність, щоб вічно брати участь у „змаганні” зі своїми попередниками в рамках жанрового канону. Поняття „змагання” (зокрема лат. *aemulatio*) — одна з найважливіших універсальї літературного життя, яке розвивається, рухається під знаком рефлексивного традиціоналізму (згадаємо, для прикладу, що за Античності Вергілій „змагався” з Гомером, а за часів Середньовіччя латинські вчені поети XII ст. „змагалися” з Овідієм і т.д.).

**— Як конкретно і чому саме на базі риторики реалізовувався закон культурної спадкоємності між язичницькою Античністю і християнським європейським Середньовіччям?**

Закон культурної спадкоємності реалізується у даному випадку через дефініцію як змістовну форму мислення. Дефініція — це таке визначення предмета, коли в ньому, згідно античності, визначається найголовніше. Організовані системи дефініцій, внутрішня настанова на системність, закладена в структурі кожної окремої дефініції, на думку С. С. Аверінцева, є єдиним у своєму роді фактором виживання підсумків розумової праці Античності в іншій обстановці при переході до Середніх віків.

Старий Заповіт не знає дефініцій. Не характерні вони і Новому Заповіту. „Царство Небесне”, „Син людський” і т. ін. — це не теологічні терміни, які роз’яснюються засобом визначень, а багатозначні



символи, які явно не підлягають логічному визначенню. Релігійні і моральні ідеї Старого Заповіту довели свою продуктивність у тисячолітній історії культур, які формувалися і жили під знаком християнства й ісламу. Та в Біблії немає ні визначень сутності Бога, ні визначень ключових морально-етичних понять.

Через Старий Заповіт суттєво вплинула на літератури Середземномор'я по мірі його християнізації і літературна культура Близького Сходу. Так, псалми були зразками для християнського молитовного, гімнографічного чи медитативного тексту. Та у Біблії немає дефінітивного визначення псалма. Натомість антична думка отримала в дефініціях могутній механізм збереження накопиченого досвіду, який можна передавати з рук в руки, доки залишається хоч одна школа. Тому не випадково, що така неперісична богословська постать, як Йоан Дамаскін (бл. 675 – бл. 750), починає свої роздуми про Ісуса, що молиться, все-таки саме з дефініції: „Молитва є сходження розуму до Бога або прохання потрібного від Бога” (рос.: „Молитва есть восхождение ума к Богу или испрашивание потребного от Бога”).

Сполучною ланкою між теологією і риторикою була логіка (чи „діалектика”, як її називали в Середні віки). Основоположником логіки був Арістотель і саме його логічні праці були для Середньовіччя на першому місці. Риторика для Арістотеля була логікою думки, логікою ймовірного. І риторика, і „діалектика” (логіка) навчали необхідному для церкви вмінню сперечатися і переконувати, без чого неможливе церковне „учительство”.

Більше того, можна говорити про наявність показових точок зіткнення між риторикою й богословсько-віроповчальною сферою. Так, теологія вимагає готовності людини до славослів'я як єдино правильної відповіді на велич Божу, а „похвальне слово” є однією

із спеціальностей риторики. Теологія проникнута пафосом захопленого здивування перед неосяжністю Божих справ, а осанка апіорного захоплення перед будь-яким предметом — необхідна риса ритора. І теологія, і риторика розглядають світ, йдучи зверху вниз, від абстракцій до емпірії, і людина для них обох — це перш за все „людина взагалі”, абстрактна субстанція, для якої будь-яка конкретика (стать, вік і т. п.) постають онтологічно вторинними випадковими властивостями (акциденцією). В основі і теології, і риторики лежить силогістично-дедуктивне мислення. Сформоване античним типом раціоналізму, воно в Середні віки доповнило собою віру в „одкровення”. Нарешті, притаманне культу і літературним формам, які його обслуговували (гімну, проповіді), ставлення до категорії часу, коли будь-яка подія священної історії представляється як теперішнє, яке увесь час знову і знову повертається, відповідає риторичному принципу „наочності”, згідно з яким для риторики не існує часової дистанції, нема нічого, що завдяки натягненому слову ритора не перебувало би перед очима тут і зараз.

Ось чому цілком закономірно, що вже за доби патристики (в період становлення основ середньовічної культури наприкінці Античності) „отці церкви” обов'язково поєднували у собі філософсько-логічну й риторичну культуру. Це, до прикладу, стосується Аврелія Августина (354–430) на латинському Заході, Василія Кесарійського (бл. 330–379) та Григорія Назіанзіна (бл. 330 – бл. 390) на грецькому Сході.

Таким чином, християнство, суттєво змінивши вигляд життя і культури, не тільки не похитнуло, а ще й зміцнило роль логічної дефініції. Більше того, чим ортодоксальнішою, регламентованішою, стабілізованішою ставала церковна доктрина, тим охоче вона виражала себе в системних дефініціях, що пов'язує її



з традиціями античного дефінітивного теоретичного мислення.

### 8.2. Існуючі варіанти класифікації західноєвропейської середньовічної літературної спадщини

У науковій та методичній літературі можна зустріти поділ середньовічної літератури з точки зору мовного критерію (тоді розрізняють групи творів, написаних латиною, і твори на мовах живого спілкування, тобто так званих народних мовах). Можна зустріти і класифікацію, яку вибудовують, враховуючи характер творів з точки зору питомої ваги в їх тематиці, образності та пафосі релігійної складової. У цьому випадку розрізняють релігійну (культову) літературу і світську літературу. Проте вказані варіанти класифікацій, які цілком мають право на існування, видаються більш локальними у порівнянні із застосуванням до загальної характеристики середньовічного літературного процесу категорії специфічного літературного напрямку, яка дозволяє врахувати максимальну кількість ознак літературних явищ розглядуваної доби і акцентувати увагу на провідних історико-літературних закономірностях.

### 8.3. Специфічний літературний напрям як основна структурна складова літературного процесу за доби Середньовіччя та його особливості

Середньовічна література як система складається з специфічних літературних напрямів, які за своєю сутністю є зовсім іншим явищем, аніж літературні напрями у новій і новітній літературі. Тобто це зовсім не те, що відомі школярам і широкому читацькому загалові класицизм, сентименталізм, романтизм, реалізм тощо.

Літературний напрям стосовно середньовічної літератури — це типологічно спільний для більшості літератур і регіонів доби художній феномен, який визначається на підставі суспільних функцій художнього явища по обслуговуванню того суспільного середовища, в якому це явище виникло, незалежно від того, які ще інші функції (ділові, розважальні, ідеологічні чи ін.) воно виконувало.

Характер літературного напрямку визначав набір жанрів та їх ієрархію. Літературний процес Середньовіччя складався не з заміни одного літературного напрямку іншим, а з перерозподілу функцій між ними і зі зміни їх питомої ваги в ньому. Тобто середньовічні літературні напрями в ході розгортання літературного процесу не зникають зовсім, а співіснують, віддаючи в певний момент один одному домінуюче місце.

Таких сформованих, структурно визначених літературних напрямів у середньовічній літературі було три: клерикальна література, куртуазна література і міська література.

**— Чи були ще якісь, крім літературних напрямів, суттєві фактори, що впливали на розвиток літературного процесу у Західній Європі доби Середньовіччя?**

Таким фактором була народна низова культура, хоча вона і не сформувалася в автономний літературний напрям. Ця демократична культура народу, присутня у низці позаелітарних жанрів, суттєво вплинула на формування таких народно-епічних пам'яток, як скандинавська „Старша Едда”, англосаксонська поема „Беовульф”, іспанські романси (тобто ліро-епічні народні пісні). Особливого значення для літератури Середньовіччя і наступної доби Відродження набуло явище народної „сміхової культури”, пов'язане з певними календарними святами, коли на короткий час у суспільстві знімалася станові обме-

ження і прості люди могли висміювати існуючий порядок речей. В межах народної „сміхової культури” в середньовічній літературі травестіюються (пародіюються, але в особливому значенні цього слова) і жанри високої літератури, прикладом чого є лірика вагантів — мандрівних кліриків, які не мали парафій, школярів та подорожуючих студентів. Елементи сміхової культури зафіксовані під час карнавалу в Західній Європі, естетика якого теж мала вагомий вплив на подальший розвиток європейської літератури<sup>43</sup>.

#### 8.4. ЖАНРОВА СИСТЕМА В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

**— В чому полягає специфіка жанрової системи середньовічної літератури?**

Кожен жанр, кожна поетична форма були строго підпорядковані своєму літературному напрямку. Як і літературні напрями, жанри не зникають, а співіснують в умовах перерозподілу функцій між ними. Безпосереднє перенесення жанру з одного напрямку в інший було неможливим. Жанр можна було комічно переробити (спародіювати), тобто надати певній формальній структурі інших, первісно не властивих їй змістовних функцій. Але в результаті такої переробки фактично виникав новий повноцінний і повноправний жанр, який належав вже до іншої сфери побутування.

**— Якою була ієрархія жанрів в межах середньовічного літературного напрямку?**

<sup>43</sup> Докл. про це — див.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.

До складу середньовічного літературного напрямку входили функціональні жанри і власне художні. Функціональні жанри — це такі жанри, які мали особливі соціальні, релігійні чи ділові функції. Функціональні жанри вважалися високими жанрами і займали в жанровій ієрархії найбільш почесне місце. Прикладами функціональних жанрів в клерикальній літературі є релігійна проповідь, тлумачення та коментарі до Біблії, певні твори “отців церкви”, в куртуазній літературі — феодальна хроніка (династична чи присвячена одному правителю чи одній події), всілякі поради з полювання, турнірів, придворного етикету, з поетики й ін., в міській літературі — домострой, книги порад тощо. Розвиток середньовічної літератури відбувався шляхом не тільки примноження кількості видів і форм, але й їх все більшої спеціалізації тому наприкінці Середньовіччя суто функціональні жанри відходили на периферію літератури, а згодом взагалі вийшли за її межі.

Крім функціональних, до середньовічного літературного напрямку входили і художні жанри, і власне з ними пов'язаний подальший розвиток і вирізнення художньої літератури в якості самостійного духовно-естетичного феномена. Саме представники цих жанрів входять перш за все у загальнолюдську скарбницю шедеврів світової літератури. Так, до складу клерикальної літератури входила релігійна лірика, яка у своєму розвитку підіймалася на загальнолюдський рівень, до куртуазної літератури — куртуазна лірична поезія (саме тут відбулося народження європейської любовної поезії), пам'ятки пізнього героїчного епосу (на зразок французької „Пісні про Роланда”), лицарський роман, до міської літератури — сатиричні жанри, особливо побутописні новели (французькі фабльо, німецькі шванки), фарси, сатиричний творинний епос й ін.

— **Як еволюціонували в структурі середньовічного літературного процесу віршові і прозові форми?**

Як правило, література у своєму становленні починає з віршових форм. У багатьох випадках не тільки народно-епічні твори під час їх запису зберегли віршову форму, але й основні оповідні і навіть функціональні жанри обслуговувалися саме віршованим мовленням. Наприклад, у французькій літературі віршованими були і героїчний епос (жести), і агіографія (одна з перших пам'яток французької писемності „Житіє св. Олексія”), і лицарський роман, і природничо-наукові твори (бестіарії), і міська сатирична новела (фабліо). Справа в тому, що літературні пам'ятки якщо не співалися, то принаймні читалися публічно.

З часом, внаслідок розгортання процесу жанрового перерозподілу, а також розповсюдження індивідуального читання, відбувається поступовий „наступ” прози, яка підкоряє собі більшість оповідних жанрів, і перш за все функціональних, але не пов'язаних з молитвословіями і церковним співом. По мірі просування прози і зниження питомої ваги віршованих творів змінювалася й ієрархія жанрів в системі літератури.

— **Як ускладнення жанрової системи вплинуло на місце фольклору в структурі середньовічної літератури?**

У процесі розвитку середньовічної літератури фольклор все більше відходить на периферію словесності. Свою роль попередника писемної літератури він вже відіграв і тому поступається власне літературним жанрам. Проте зв'язок літератури з фольклором не поривається і надалі. Писемна література спирається на фольклорний досвід, де знаходить образи і теми, певні художні прийоми (повтори, по-

стійні епітети й ін.), ліричні настрої, фантастичні мотиви тощо.

#### 8.5. ПРОБЛЕМА СЛОВА В ПОЕТИЦІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У добу Середньовіччя, як і за часів Давнини, всюди було розповсюджене уявлення про богонатхненність поета. Саме тому, що поезія божественна, що її джерелами є Бог, Музи, краса космосу і т. ін., вона існує поза людиною. Тому завданням поета є матеріалізація цього надчуттєвого, божественного начала, тобто формотворчість. Звідси природність „ремісничої термінології” у міркуваннях про поезію. Показово, що в середньовічній Франції поети найчастіше називають себе не поетами, а просто *rimeurs* (тими, що складають рими, рифмачами). І загалом європейська середньовічна естетика базувалася на переконанні у провідній ролі слова і у тому, що поезія — це особлива (вишукана, вміло відібрана тощо) мова.

Звідси особливі стосунки граматики, риторики і поетики. І в античному, і в середньовічному європейському світі риторика мала основоположне значення для поетологічних вчень. Більше того, оскільки і поезії, і науці про поезію не знайшлося місця в успадкованій Середньовіччям від Античності доктрині „семи вільних мистецтв” (граматика, риторика, діалектика, арифметика, геометрія, астрономія, музика), то можна зробити висновок, що поезія не визнавалася автономним мистецтвом і розчинялася подекуди в музиці, а найчастіше — у риторичі. Терміни *poesis*, *poeta*, *poetica*, *poeta* зустрічалися дуже рідко, натомість саму поезію часто називали риторикою, її зміст визначали здебільшого риторичні топоси (константи, загальні місця), а форму — риторичні фігури і

тропи. Тому цілком зрозуміло, чому середньовічні поетологічні трактати мали в основному риторичний характер. Найбільш яскравий приклад — школа другої Риторики у середньовічній Франції XIV–XV ст. (або школа Гійома де Машо, чиї традиції розвинув у XV ст. герцог Карл Орлеанський). Один з видних теоретиків цієї школи П'єр Фарбі назвав свій трактат про літературу не поетикою, а “Повною риторикою” („Plein Rhétorique”).

Із занепадом античного красномовства риторика у середньовічній Європі ставала перш за все вченням про літературні форми. Тому з п'яти її традиційних частин (*inventio* — „знаходження” матеріалу, топіка; *dispositio* — „розташування” матеріалу, композиція; *elocutio* — словесне вираження; *memoria* — запам'ятовування; *pronuntiatio* — виголошення) на перше місце потрапляє *elocutio*. У сфері ж словесного вираження центральним стає розділ про „прикраси” (*ornatus*), тобто про фігури і тропи. Так, “мова поезії” у норвезькій середньовічній поезії „Молодша Едда” Сноррі Стурлусона (нап. 1222–1225) складається з переліку і пояснення кеннінгів (перифрази, двочленні поетичні позначення, специфічні метафори) і хейгі (одночленні поетичні позначення), які рекомендують-ся для поезії скальдів.

Оскільки жанри у середньовічній літературі виділяються переважно на підставі позалітературних критеріїв, тобто жанр розуміється функціонально, в залежності від своїх обрядових, юридичних й інших функцій, то у співвідношенні поетичне слово (мова)—жанр базовою виступає категорія слова, а жанр виявляється похідним, додатковим. Залежність жанрів від словесної форми, строфіки і метрики, особливо чітко відчувається в так званих фіксованих жанрах середньовічної літератури (наприклад, у середньовічній літературі Франції). І якщо спробувати

схарактеризувати це співвідношення стосовно динаміки середньовічного літературного процесу у категоріях сучасної структурної поетики, то можна сказати, що в жанрі з його канонічністю реалізовувався механізм автоматизації (породження очікування, звичності, пізнаваності), а в поетичному слові (мові) — механізм деавтоматизації (реалізація несподіваності, невідомого, незвичайності).

Таким чином, в межах літературної традиції, яка проходила під знаком риторики, західноєвропейська середньовічна література розвивалася під знаком поетики слова. Ось чому в середньовічних творах цінувалося перш за все не новаторство в темі, сюжеті, характері чи жанрі, а новаторство в слові. Саме з своєрідністю риторичних фігур і прикрас, незвичайністю співвідношення словесного вираження і того чи іншого традиційного мотиву пов'язували тоді художню вартість твору і міру авторської оригінальності. Література залежала від канону, але сам цей канон передбачав особливий механізм оновлення, який базувався на поезії слова. І це був загальний закон, який визнавався як у західних, так і у східних поетиках розглядуваної доби.

#### 8.6. ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Художній простір — це просторові уявлення, втілені в художньому образі, які виступають однією з провідних рис художнього світу твору. Звідси художньому просторові притаманні основні риси художнього образу як такого.

**— В чому полягає своєрідність пейзажу в середньовічній літературі?**

Пейзажі в середньовічних творах трафаретні й умовні, не мають локальних (притаманних одній місцевості) ознак, тому що загалом відсутнє індиві-



дуальне сприйняття ландшафту. Луки, трави, дерева, скелі, міжгір'я тощо пов'язані виключно, скажімо, в „Пісні про Роланда”, з діями героїв, а грім, град, блискавка, темрява і тому подібні природні явища виступають знаменням політичних подій чи вираженням скорботи природи по загиблому в бою Роланду. Недарма медієвісти відзначають, що герої рицарського епосу є постатями в „порожньому просторі”.

Правда, можна відзначити і факти прояву антизакономірності (вживаючи термін Д. С. Ліхачова), коли в деяких житіях святих і хроніках знаходимо свідчення здатності середньовічної людини сприймати красу природи, знаходити втіху в ній, тобто естетично ставитися до неї. Крім того, в поезії провансальських трубадурів, котрі вміли пов'язати настрої ліричного героя зі станом навколишнього світу, пейзаж перетворюється в символ духовного життя людини і сам інтерес до природи пов'язаний з увагою до внутрішніх переживань і почуттів людини. Але і тут опис природи — це здебільшого простий перелік природних явищ (див., наприклад в поезії Бертрана де Борна, бл. 1140 – бл. 1215). У будь-якому разі природа для середньовічного світобачення не могла бути кінцевою метою насолодження, милування людини, бо сприймалася як символ невидимого і найбільш достеменного світу. Проникненню в літературу безпосереднього вираження людських емоцій перешкождали і середньовічні естетичні принципи.

**— Як вибудовується художній простір в конкретних жанрах середньовічної літератури в різні періоди її еволюції?**

На початку — приклад не з літератури. „Звірний стил” німців у першому тисячолітті був цілком проникнутий фантастикою і далекий від натуралістичного зображення тварин. Зображення звірів на

камені, дереві, металі, кістках не мають об'єктивного масштабу, що призводить до змішування великого з малим, частини з цілим, головного з другорядним. Голова звіра домінує над тулубом, кінцівки не пропорційні тілу, а тіло скрутилося в вузол. Виразність таких диспропорцій підсилюється тим, що взяті окремо елементи такого зображення виявляються цілком натуралістичними, тоді як фігура звіра в цілому постає гротескною й фантастичною. Завдяки цьому зображення робиться неприродним і напруженим.

Наступний приклад — з давньоскандинавської поезії, зокрема поезії норвезьких і ісландських поетів IX–XIII ст. — скальдів (вірші скальдів, що побутували в усній традиції, збереглися у вигляді фрагментів у „Молодшій Едді” нащадка скальдів Сноррі Стурлусона, сер. 20-х рр. XIII ст., а також в давньоісландських прозових оповідях — сагах). Скальд зосереджує свою увагу тільки на одній деталі зображеної події чи особистості, на одній якості героя чи одному епізоді. І саме ця виділена деталь повинна репрезентувати ціле, тобто викликати в свідомості реципієнта уявлення про все решта. В скальдичних кеннігах (замисловатих перифразах, специфічних метафорах на зразок: море — „земля риб”, „дім лососів”; риба — „змія води” й ін.) мікрокосм підставляється на місце макрокосму, відсутні загальні поняття і дається конкретне позначення, а художнє узагальнення досягається шляхом співвідношення окремого з міфологічним образом. У результаті в уяві слухача скальдової пісні поряд з реальними людьми і конкретними подіями постає весь світ богів і велетнів, а факти земного життя міфологізуються і отримують нове героїзоване звучання.

Зображення природи в середньовічній літературі підпорядковане канону, традиції риторичного зображення, яка, до речі, сягала ще Античності. Завдяки



вживанню в середньовічних поемах і рицарських романах формальних кліше (ідеальний „ліс” і „сад”, „вічна весна”) художній ландшафт постає тут в цілому ірреальним, казковим, хоча окремі деталі можуть бути цілком натуралістичними. Топографічна інформація, вказівки на місцевість даються середньовічними митцями лише постільки, поскільки це необхідно для орієнтації персонажів на місці дії. Так, ліс в рицарському романі — це тільки місце подорожі рицаря, сад — місце його любовної пригоди чи бесіди, поле — місце двобою.

При цьому перспектива і масштаб зображення просторових стосунків (коли, скажімо, віддалені речі описуються так, ніби на них дивляться зблизька) постійно змінюються, чому і виникає враження, що персонажі рухаються стрибками.

Такій стрибкоподібності просторових переміщень персонажів в рицарському романі певною мірою відповідає і рух у дискретному (переривчастому) просторі, який моделюється в іншому найпопулярнішому жанрі середньовічної літератури — видіннях (снах). Тут потойбічний світ постає як конгломерат (безладна суміш) розрізнених „місць”, які поєднує тільки шлях мандрівної душі головного персонажа, котра тимчасово потрапляє у потойбічний світ (найбільш популярним твором цього жанру було „Видіння Тнугдала”, нап. в сер. XII ст.). Зображений у видіннях простір ірраціональний (рай і пекло максимально віддалені один від одного і в той же час виявляються сусідами настільки, що грішники і праведники можуть спостерігати одні за одними).

Треба також зазначити, що потойбічний світ, як і світ земний, мав свою матеріальність, проте він вважався більш реальним, справжнім, бо був нетлінним.

#### 8.7. ХУДОЖНІЙ ЧАС В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Художній час — це часові уявлення, втілені в художньому образі, які виступають однією з провідних рис художнього світу твору. Тому йому, як і художньому просторові, притаманні основні риси художнього образу як такого.

**— Якою є найбільш специфічна ознака і форма зображення часу в середньовічній літературі?**

Специфічною формою зображення часу в середньовічній літературі вважається так званий „точковий”, „стрибкоподібний” час (*punktuelle Zeit, sprunghafte Zeitlichkeit*). Йдеться про те, що в художній оповіді час не організовується в процес, окремі часові моменти не утворюють послідовності, а життя постає у вигляді розрізнених подій, які відбуваються немов одночасно. Ось чому час виявляється „стрибкоподібним”, герої — нестаріючими, а різні моменти часу можна зображати як частини однієї картини.

За всім цим знаходиться притаманне Середньовіччю (особливо до XIII ст.) просторове сприйняття часу, через що саме простір виявляється організуючою силою в художньому світі середньовічного мистецького твору. Такий погляд не помічає розвитку, становлення, а коли все ж таки середньовічному автору треба було зобразити внутрішні зміни в людині, то ці зміни усвідомлювалися виключно як шлях, котрий веде героя через певний простір. При цьому людина в зображенні середньовічного митця не має особистого минулого, теперішнього чи майбутнього, і в цьому відношенні вона не історична особа.

Життя у сприйнятті середньовічного автора розпадається на окремі події, та „порядок часів” цими подіями не визначається, бо саме життя отримує свій

сенса тільки через співвіднесення з Богом. Часові стосунки, коли людина починає замислюватися над кількісним боком часу і розуміння світу починає отримувати часові визначення, починають поступово домінувати в свідомості середньовічної людини десь не раніше XIII ст., і пов'язано це з таким соціокультурним феноменом, як середньовічне місто, про що йшлося вище.

**— Як з точки зору зображення часу середньовічна література співвідноситься з „примітивним” мистецтвом доби Варварства?**

В основі „примітивного” мистецтва лежить міф. Простір і час переживаються як єдність і постають характерною ознакою, атрибутом міфу. Головна відмінність середньовічного сприйняття часу від первісного полягає в протилежності циклізму архаїчної свідомості та лінійності часу у свідомості християнина.

**— Як проявляють себе часові категорії в епічних жанрах?**

Епічна свідомість не знаходить ніякого протиріччя в розходженнях між звичайним плином часу і його протіканням в людській свідомості. Їй властиве міфологічне ставлення до часу. Епічний герой не змінюється ні зовнішньо, ні внутрішньо, він статичний і перебуває в особливому часі, що не перетинається з історичною хронологією. Ось чому епічний автор в оповіді абсолютно спокійно зводить разом персонажів, які за своїми ознаками належать до різних історичних епох і періодів, тобто персонажів з різними зовнішніми „хронотопами” (часопросторами). При цьому зіткнення різних „хронотопів” (яскравий приклад чого можна знайти в „Пісні про Нібелунгів”) пов'язується з конфліктом між героями, коли вихід героя за межі первісно притаманної йому просторово-часової сфери ставить його в конфліктну для нього

ситуацію, яка може вирішитися загибеллю героя. Не випадково в „Пісні про Нібелунгів” казковий богатир Зігфрід гине в куртуазному Вормсі, а бургундські королі прирікають себе на смерть, коли перетинають Дунай — кордон, який відділяв їх цивілізоване королівство від варварської держави Етцеля.

**— Яке ставлення до часу притаманне рицарському роману?**

Вказані вище риси спостерігаються і в рицарському романі, зокрема в творах видатного французького письменника другої половини XII ст., творця артурівського роману Кретьєна де Труа (статичність героїв, зіткнення персонажів з різними „хронотопами”). Але в рицарському романі знаходимо розрізнення двох часів: 1) статичного часу, де перебуває стилізована й піднесена сучасність, яка не знає становлення і зміни, 2) динамічний час, який приносить зміни, породжує відчуття неповторності швидкоплинного часу, що і примушує героїв рицарських романів не „марнувати” часу дарма і наповнити час діяннями, які відповідають високому покликанню лицаря.

Переживання часу персонажами рицарського роману залежить від їх способу життя і станової приналежності. Загального для всіх часу нема і для кожного персонажа час протікає по-різному. Так, для лицаря, який живе в атмосфері подвигу і пошуків пригод, момент подвигу „розриває” хід звичайного часу, бо цей момент неповторний, оскільки саме у подвизі лицар отримує єдиний шанс показати себе. Для героїв Кретьєна де Труа величезну роль відіграє і минуле, і майбутнє, на яке орієнтована сама концепція мандрівного лицаря. Проте ці герої в зображенні Кретьєна де Труа завжди знаходяться безпосередньо перед теперішнім, сприймаючи час як невід'ємний елемент свого власного буття.

— **Як характеризується художній час в куртуазній поезії?**

Куртуазній поезії, як і лицарському роману, властиве розрізнення статичного і динамічного часу, а також особлива вага теперішнього часу. Саме поглиненість теперішнім найбільш притаманна куртуазній поезії. Часова структура пісні трубадура — це ліричний момент, коли визначається стан ліричного героя. В основі цього стану — незадоволене кохання до дами серця лицаря, через що і минуле, і майбутнє усвідомлюються тільки в перспективі теперішнього. Теперішній час — це також і граматичний час куртуазної пісні.

— **Чи знала середньовічна література суб'єктивне сприйняття часу, індивідуальне в часовому сприйнятті людини?**

Середньовічна література знала суб'єктивне сприйняття часу. Досить сказати, що вже починаючи з часів християнського богослова і письменника Аврелія Августина усвідомлювалася різниця між „уявним часом” і „часом, що переживається”. Прояви суб'єктивного сприйняття часу наявні і в скандинавській „Старшій Едді” (зап. у XII чи XIII ст.), в окремих епізодах якої сприйняття часу персонажем залежить від його внутрішнього психологічного стану.

Так само середньовічні митці бачили індивідуальні риси людських облич і були цілком здатними їх передати у своїх творах.

Але суб'єктивний час не міг займати того вагомому місця, яке йому належить у сучасній літературі, де він виявляється чи не найголовнішим героєм і об'єктом художнього пізнання. Середньовічна людина не відчувала себе існуючою в часі, бо існувати означало для неї перебувати, а не знаходитися у процесі становлення. Разом з прагненням втілити у творах надприродну реальність як первісну і земне життя як

похідне від надприродного, втілити загальне за рахунок індивідуально-неповторного, надчуттєве за рахунок чуттєвого — все це не передбачало портретної схожості із зображуванним та індивідуального, суб'єктивного сприйняття часової динаміки (згадаємо, що портрет як жанр живопису фіксує один з багатьох станів людини в просторово-часовій конкретності).

#### 8.8. Зв'язок між етикетністю середньовічної літератури, іманентною природою словесного образу і його сприйняттям та тлумаченням реципієнтом

Індивідуальність митця проявлялася головним чином у тому винахідництві, з яким він користувався успадкованими від традиції творчими навиками для актуалізуючої передачі заздалегідь заданих йому тем і образів. Залежність від канону примушувала поета говорити про вже давно сказане по-своєму, і це пробуджувало авторську свідомість, якої не знали ранні періоди розвитку словесного мистецтва Середньовіччя. У пошуках нетрадиційного у традиційному, оригінального в шаблонному середньовічні поети поглибили і підсилили багатозначність художнього слова і образу. Вся середньовічна література суцільно алегорична, сповнена ремінісценцій, багатозначних символів, прихованого сенсу, якого прагнула, на пошук якого налаштувалася і письменницька, і читацька (загалом рецептивна) свідомість.

Відповідно до такої настанови, джерелом якої, крім усього іншого, був також християнський неоплатонізм, кожен текст Святого Письма отримував чотири інтерпретації — одну буквальну і три містичні, в чому задіяною виявилася вся система античних інтерпретаційних прийомів. Текст тлумачився: „історично” (з фактичного боку, буквальний сенс),

„алегорично” (як аналог чогось іншого), „тропологічно” (як моральний взірець поведінки) і „анагогічно” (з боку розкриття сакраментальної істини). Ідею таких інтепретацій виражає вірш:

Littera gesta docet, quid credes allegoria,  
Moralis quod agas, quo tendas, anagogia.

(Буквальний сенс вчить про те, що сталося;  
про те, у що віруєш, вчить алегорія;  
мораль наставляє, як чинити;  
твої ж прагнення відкриває анагогія).

Теологи застосовували вказаний спосіб інтерпретації тільки до Святого Письма і відкидали можливість його застосування до світських текстів. Проте існувала і тенденція розповсюдження цього способу і на художні твори, про що свідчить свідомо настановна Данте саме на багатосенсове тлумачення його „Комедії”.

### ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Середньовіччя як культурна і історико-літературна доба — самоцінне, має своє власне обличчя, свій погляд на світ, свою систему цінностей і його не можна розглядати у лінійному контексті здебільшого гіперболізованого Ренесансу та ще й протиставляти йому в площині контрастної опозиції „старе” — „нове”, „відживше” — „живе”, „погане” — „добре” і т. ін.

Треба назавжди відмовитися від однобічного негативістського ставлення до епохи Середніх віків, яке породили і утверджували просвітители XVIII ст. і частина істориків XIX ст. на зразок французьких філософів Поля Гольбаха (1723–1789) і Марі-Жан де Кондорсе (1743–1794), французького історика Жуля Мішле (1798–1874) та швейцарського історика і філософа культури Якоба Буркхардта (1818–1897).

Значно корисніше згадати знамениту тезу німецького історика XIX ст. Леопольда фон Ранке, який у 1854 р. проголосив: „Кожна епоха по-своєму безпосередньо звернена до Бога, і цінність її полягає не в тому, що буде після неї, а в її власному існуванні, в її самості”<sup>44</sup>. Іншими словами, кожна епоха цікава і важлива сама по собі, незалежно від наступної ходи історичного процесу<sup>45</sup>.

<sup>44</sup> Див.: *Meinecke F.* Die Entstehung des Historismus. — München; Berlin, 1936. — S. 644.

<sup>45</sup> Саме так проінтерпретував тезу Л. фон Ранке один з провідних медієвістів А. Я. Гуревич (див.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. — М., 1984. — С. 13). Більше того, теза Л. фон Ранке виражала «ідею „множинної істини”, поскільки за всіма без винятку „епохами” зберігається вагсний сенс, гарантований їх безпосередньою причетністю до центру» (див.: *Косиков Г. К.* «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 2000. — С. 33). При цьому варто зазначити, що ідея

Якщо послідовно дотримуватися наукової методології з її орієнтацією на всебічний об'єктивний (наскільки це можливо з точки зору сучасної герменевтики) аналіз, то стане цілком очевидним, що Середньовіччя не було суцільним зосередженням неосвіченості, варварства, мракобісся, не було і не могло бути темним проваллям, перервою в історії західноєвропейського людства. А вже саме за цієї доби відбулося розширення культурної зони Європи, зародження і утворення на її теренах в суцільстві великих життєздатних європейських націй, почали формуватися сучасні держави, складатися сучасні національні мови, відбувалися вагомні технічні відкриття. Саме в

Л. фон Ранке, як відомо, була викликана цілком очевидним вже для Й. Г. Гердера конфліктом між просвітницькою вірою в лінійно-поступальний рух людства, коли кожен попередній етап історії перетворюється в простий підготовчий щабель для наступного етапу, з одного боку, та необхідністю визнати самоцінність кожної культури й кожної історичної епохи, з другого.

Правда, у подальшому відбувся крах цієї ідеї і вона в ХХ ст. була фактично заперечена як в структуралістській, так і в постструктуралістській філософії: якщо у французького етнологі-структураліста Клода Леві-Стросса різні доби і культури розглядаються як „коаліція”, виявляються позбавленими внутрішнього зв'язку між собою й історія втрачає будь-яку динаміку, то у французького ж філософа-деконструктивіста Жака Дерріди історична динаміка постає втіленням хаосу, розглядається як „карнавал” різноманітності, різноплоскощинності, різноспрямованості, в яких немає жодного, навіть „мінімального семантичного ядра”, і така історія не знає, як пише Г. К. Косіков, ні початку, ні мети, ні істини, ні неправди, ні правоти, ні вини (див.: *Косіков Г. К. „Структура” и/или „текст” (стратегии современной семиотики)* — С. 34).

Критично поставився до тези Л. фон Ранке і німецький філософ ХХ ст., один із творців філософської герменевтики Г.-Г. Гадамер (див.: *Гадамер Г.-Г. Истина і метод. Основи філософської герменевтики.* — К., 2000. — Т. 1. — С. 198–199, 217 й ін.).

Та все ж в межах традиційної історико-літературної науки теза Л. фон Ранке не втрачає, як на мене, своєї певної продуктивності, бо налаштовує саме на розуміння певної історико-культурної доби, а не на упереджене ставлення до неї.

період Середніх віків у світі склалися п'ять нових культурних зон: індійська, східноазіатська, близько-східна, візантійська, західноєвропейська.

«Середні віки, — справедливо зазначає Г. К. Косіков, — „нормальна”, закономірна і повноцінна епоха в розвитку людської цивілізації. Вона знала... суспільні і світоглядні протиріччя і конфлікти, боротьбу консервативних і прогресивних тенденцій, церковний догматизм, фанатизм, ересі, релігійне вільнодумство, народні рухи тощо. Разом з тим вона висунула видатних мислителів, поетів, художників, виробила самостійні оригінальні уявлення про істину, добро і красу, ...в релігійній формі... обґрунтувала цінності, які стверджували корінну причетність індивіда до надособистісних ідеалів і до людських колективів, до людського роду, до всього всесвіту в цілому. І ...ці цінності ще довго могли змагатися з індивідуалістичними цінностями буржуазної цивілізації, яка підняла окрему особистість, шукала її підвалини в її внутрішній суб'єктивності, та разом з тим залишала цю особистість її власній самотній долі»<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Косіков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 232.



**БІБЛІОГРАФІЯ  
ДО КУРСУ „ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ”**

**Художні тексти в українських і російських  
перекладах\***

## 1

Балади народів світу. Іспанські, французькі, німецькі, голандські, англійські та шотландські, скандинавські / Пер. А. Первомайський // *Первомайський А. Твори: В 7 т.* — К.: Дніпро, 1986. — Т. 5. — С. 235–294.

*Вальтер фон дер Фогельвайде. Під липою...* / Пер. А. Первомайський // *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі.* — К.: Дніпро, 1995. — С. 586.

З поезії міннезінгерів / Пер. А. Первомайський // *Первомайський А. Твори: В 7 т.* — К.: Дніпро, 1986. — Т. 6. — С. 167–171.

Із епічної поезії народів світу. Старошотландські балади. Із староанглійських балад. Із „Пісні про Нібелунгів” / Пер. І. Я. Франко. // *Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т.* — К.: Наук. думка, 1977. — Т. 10. — С. 141–345, 360–374.

Із староісландських новел <зап. у XII–XIII ст.> / Пер. І. Я. Франко // *Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т.* — К.: Наук. думка, 1980. — Т. 25. — С. 218–244.

Із старонімецької поезії / Переклади з „Пісні про Нібелунгів” І. Я. Франка // *Вікно в світ.* — К., 1999. — № 3(6). — С. 109–115.

Новий Заповіт з коментарем / Пер. комент. о. д-ра М. І. Любачівського. — Львів: СТРИМ, 1994. — 672 с.

Одна просьба. Легенда старонімецька. Конрад із Вюрцбурга. Цісар Отгон з бородою <поема XIII ст.>. Бонерій. Скарбничка <XIV ст.> / Пер. І. Я. Франко // *Франко І. Я. Збір. творів: У 50 т.* — К.: Наук. думка, 1978. — Т. 13. — С. 7–88.

\* Конкретний перелік текстів для обов'язкового прочитання подається викладачем згідно з умовами конкретної ситуації.

Пісня про Нібелунгів. Поема. Пригоди I, II, III / Пер. А. Онишко // *Всесвіт.* — К., 1996. — № 12. — С. 157–169.

Пісня про Нібелунгів (уривки) / Пер. М. Лукаша // *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі.* — К.: Дніпро, 1995. — С. 645–646.

Пісня про Роланда (уривок) / Пер. В. Щурат // *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі.* — К.: Дніпро, 1995. — С. 368–370.

Рсбін Гуд. Переказ старовинних англійських народних балад / З англ. переклав Ю. Юра. — К.: Веселка, 1985. — 207 с. (Вид. 2-е. — К., 1993).

Святе Письмо Старого та Нового Завіту / Повн. перкл., здійсн. за оригінальними євр., араб. та грецьк. текстами. — United Bible Societies, 1990. — 1394 с.

Старша Едда: Виправа по молот (уривок) / Пер. О. Бургардт // *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі.* — К.: Дніпро, 1995. — С. 441–444.

Сузір'я французької поезії. Антологія: У 2 т. / Пер. і переспіви М. Терещенка. — К.: Дніпро, 1971. — Т. 1. — С. 11–92.

Трістан та Ізольда / Легенда, переспів з давньофранц. В. Коптілова // *Всесвіт.* — К., 1998. — № 12. — С. 123–129.

*Франциск Ассізький. Гімн* / Пер. І. Франка // *Тисячоліття. Поетичний переклад України-Русі.* — К.: Дніпро, 1995. — С. 312–313.

*Фаман Ф. Пісня про Нібелунгів у прозовому переказі* / Пер. з нім. М. Настеки; Вступ. ст. „Героїчний епос німецького народу” Н. Матузової. — К.: Веселка, 1989. — 160 с.

## 2

Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах / Вступит. ст. „Средневековый героический эпос германских народов” А. Гуревича. — М.: Худож. лит., 1975. — 752 с. — (Серия „Б-ка всемирной лит.”).

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в рус. пер. с прилож.: Учеб. изд. с общ. и частн. введениями, полными параллельными местами, подразделениями, кратким толкователем, аналитич. Симфонией и

географич. картами. — Брюссель: Изд-во „Жизнь с Богом”, 1973. — 2357 с.

Древнеанглийская поэзия: [Сборник] / Изд. подгот. О. А. Смирницкая, В. Г. Тихомиров. — М.: Наука, 1982. — 320 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Из немецкой поэзии. Век X — век XX: [Сборник] / Пер. Л. Гинзбурга; Предисл. С. Ошерова. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 18–148.

Исландские саги. Ирландские саги / Вступит. статьи М. И. Стеблин-Каменского, с. 7–22, А. А. Смирнова, с. 547–564. — М.: Худож. лит., 1973. — 863 с. — (Серия „Б-ка всемирной лит.”).

Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. — М.: Наука, 1976. — 736 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Лирика вагантов в переводе Л. Гинзбурга. — М.: Худож. лит., 1970. — 192 с.

Памятники средневековой латинской литературы IV–IX веков: Сборник / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. А. Гаспаров. — М.: Наука, 1970. — 444 с.

Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. — М.: Наука, 1972.

Песнь о Нибелунгах / Пер. с средневерхнем. и примеч. Ю. Б. Корнеева; Изд. подгот. В. Г. Адмони и др. — Л.: Наука, 1972. — 344 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Песнь о Роланде. Песнь о Сиде. Романсеро / Вступит. ст. „Героческие сказания Франции и Испании” Н. Томашевского. — М.: Худож. лит., 1976. — С. 25–144, 259–360. — (Серия „Б-ка всемирной лит.”).

Песнь о Сиде. Староиспанский героический эпос / Пер. текстов Б. И. Ярхо и Ю. Б. Корнеева; Изд. подгот. А. А. Смирнов. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. — 256 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. А. Гаспаров. — М.: Наука, 1975. — 607 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Поэзия трубадуров. Поэзия вагантов. Поэзия миннезингеров / Вступит. ст. „Лирическая поэзия Средних веков” Б. Пуришева. — М.: Худож. лит., 1974. — 575 с. — (Серия „Б-ка всемирной лит.”).

Средневековые латинские новеллы / Изд. подгот. С. В. Полякова. — Л.: Наука, 1980. — 384 с. — (Серия „Лит. памятники”).

Средневековый bestiарий = The medieval bestiary: [Текст и миниатюры / Авт. ст. К. Муратова; Пер. старофр. стихов В. Микушевича]. — М.: Искусство, 1984. — 242 с.

Средневековый роман и повесть (Тристан и Изольда. Крестьян де Труа. Ивейн. В. фон Эшенбах. Парцифаль. Окассен и Николет) / Вступит. ст. „Роман и повесть Высокого Средневековья” А. Д. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1974. — С. 29–226, 261–578. — (Серия „Б-ка всемирной лит.”).

### Наукова література:

#### МЕТОДОЛОГІЧНІ І ТЕОРЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ:

Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1996. — 448 с.

Гринцер П. А. Поэтика слова // Вопр. лит. — М., 1984. — № 1. — С. 130–148. (Або див.: Гринцер П. А. Литературы древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. — М.: Наука, 1986. — С. 72–103).

Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1990. — Т. 49. — № 2. — С. 99–107.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Искусство, 1984. — 350 с.

Затонский Д. В. Есть ли Прогресс в искусстве, или Какой должна быть история литературы // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1997. — № 12. — С. 35–42.

Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. — С. 222–252.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. — М.: „Языки русской культуры”, 1996. — 464 с.

Мамардашвили М. К. Стрела познания (набросок естественноисторической гносеологии) / Под. ред. Ю. П. Сенокосова. — М.: Школа „Языки русской культуры”, 1997. — 304 с.

Наливайко Д. С. Доминанты национальных культур и межнациональные литературные общения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1990. — Т. 49. — № 2. — С. 108–118.

Неупокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

Пилип'юк О. М. Зародження літературознавства Схід-Захід. — Івано-Франківськ: Гостинець, 2002. — Ч. I. Схід. — С. 59–141.

Султанов Ю. І. Античність і християнство як основні джерела європейської культури і літератури // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 4. — С. 50–54.

Татаркевич В. Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К.: Юніверс, 2001. — 368 с.

#### СПЕЦІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ:

Абрамова М. А. Историческая действительность и поэтический вымысел (на материале Оксфордской рукописи „Песни о Роланде”) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1980. — № 4. — С. 70–74.

Абрамович С. Д. Біблія як форманта філологічної культури: Монографія. — К.: Вид. центр КНТЕУ; Чернівці: Рута, 2002. — 230 с.

Аверинцев С. С. Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья // Античность и Византия. — М.: Наука, 1975. — С. 266–286.

Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X–XIII вв.). — М.: Искусство, 1989. — 212 с.

Балашов Н. И. Проблемы единства всемирной литературы XIII–XVI веков // Народы Азии и Африки. — 1971. — № 2. — С. 64–77.

Бетко І. Біблійні сюжети і мотиви в українській поезії XIX — початку XX століття (монографічне дослідження). — Zielona Góra; Kijów, 1999. — 160 с.

Ванникова Н. Конференция медиевистов... „Западно-европейская средневековая словесность. Актуальные проблемы изучения. М., 1985” // Вопр. лит. — М., 1985. — № 8. — С. 272–278.

Васильева-Шведе С. Галисийско-португальская и провансальская сатирическая поэзия XIII–XIV вв. // Сравнительное изучение литератур. — Л., 1976. — С. 334–340.

Введение. Литературы Западной Европы Раннего Средневековья. Литературы Западной Европы Зрелого Средневековья // История всемирной литературы: В 9 т. / АН СССР. — М.: Наука, 1984. — Т. 2. — С. 7–22, 438–596.

Виппер Р. Ю. Возникновение христианской литературы. — М.; Л.: Изд. АН СССР, 1946. — 288 с.

Витковская А. Д. Опыт сопоставительно-стилистического исследования английской и французской средневековой баллады // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1981. — № 5. — С. 29–35.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха / Отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1989. — 304 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Средневековая лагинская литература Италии. — М.: Наука, 1972. — 308 с.

Голубев С. Н. Стилистическая функция парной синонимии и антонимии в „Песне о Роланде” // Вестн. Ленингр. ун-та. — Л., 1980. — № 2. История, яз., лит. — Вып. 1 (на тит. л. ошибочно: вып. 2) — С. 102–107.

Гуревич А. Я. История и сага [О произведении Снорри Стурлусона „Хеймскринга”]. — М.: Наука, 1972. — 198 с.

Гуревич А. Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников: (Ехемпла, XIII в.). — М.: Искусство, 1989. — 366 с.

Гуревич А. Я. О природе героического в поэзии германских народов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1978. — Т. 37. — № 2. — С. 133-148.

Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М.: Искусство, 1990. — 395 с.

Гуревич А. Я. „Эдда” и сага. — М.: Наука, 1979. — 192 с.

Евдокимова Л. В. Жанровое своеобразие французских фарсов XV–XVI вв. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1978. — Т. 37. — № 2. — С. 168-174.

Елина Н. Г. Провансальская сирвента и её развитие в Италии XIII века: К вопросу о влияниях в западноевропейской средневековой литературе // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. — М., 1978. — № 2. — С. 26-37.

Емельянова О. В. Личные местоимения в древнеанглийской поэзии. На материале поэмы „Беовульф” // Вестн. Ленингр. ун-та. — Л., 1977. — № 14. История, яз., лит. — Вып. 3. — С. 117-123.

История немецкой литературы: В 3 т. / Пер. с нем.; Общ. ред. и предисл. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1985. — Т. 1. — С. 25-102.

История немецкой литературы: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Балашова. — М.: Наука, 1962. — Т. 1. — С. 11-190.

История французской литературы: В 4 т. — М.: АН СССР, 1946. — Т. 1. — С. 3-206.

Качуровський І. „Пісня про Ролянда” в укр. перекл. В. Щурата: Франц. середньов. епос // Всесвіт. — К., 1994. — № 9. — С. 179-182.

Киреева Л. С. Французские переводы „Песни о Роланде” XIX века // Вопр. романо-германской филологии. — К., 1974. — С. 297-304.

Конрад Н. И. О всемирной литературе в Средние века // Вопр. лит. — М., 1972. — № 8. — С. 92-105. (Або див.: Конрад Н. И. Литература и театр. — М., 1978. — С. 17-29)

Кузьменко О. Н. Контактный повтор в старофранцузском эпосе // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История,

языкознание, литературоведение. — Л., 1990. — Вып. 1. — С. 101-104.

Курьянова А. А. Повторная номинация как способ формирования сверхфразовых единств во французских эпических поэмах XI–XII вв. // Вестн. Ленингр. ун-та. — Л., 1982. — № 2. История, яз., лит. — Вып. 1. — С. 116-119.

Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. — М.: Наука, 1983. — 304 с.

Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фавлю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. — М.: Наука, 1986. — 348 с.

Michałowska T. Średniowiecze. Wyd. 5, uzupełnione. — Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1999. — 908 s.

Михаэль В. Немецкая драма в средние века // РЖ. Общ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1973. — № 1. — С. 99-102.

Москаленко М. Французька поезія в українських перекладах // Світовид. — К.; Нью-Йорк, 1994. — № 4. — С. 60-80.

Мурашкинцева Е. Д. Средства сценического воплощения во французской средневековой драме // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1986. — № 3. — С. 57-64.

Никола М. И. Жанр „духовного паломничества” в английской литературе XIV в. (топика жанра и отдельные вариации) // Филол. науки. — М., 1993. — № 3. — С. 48-57.

Полякова С. В. К вопросу о византино-французских литературных связях („Повесть об Исмине и Исминии” Евмафия Макремволита и „Роман о Розе” Гийома де Лоррис) // Византийский вестник. — 1976. — Т. 37. — С. 114-122.

Попова М. К. Английский рыцарский роман в стихах // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1983. — № 5. — С. 23-29.

Санктис Ф. Де. История итальянской литературы. Пер. с итал. — М.: Прогресс, 1963. — Т. 1. — С. 7-70.

Смирнов А. А. Средневековая литература Испании / Вступит. ст. и примеч. З. И. Плавскина. — Л.: Наука, 1969. — 211 с.

Старииков В. В. Легенда о Фаусте и Кробоате: Опыт сравнительного анализа нем.-лужиц. историко-литературных связей // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, яз., лит. — Л., 1986. — Вып. 4. — С. 101–103.

Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачёв. — Л.: Наука, 1934. — 246 с.

Сулина Т. К. Первый средневековый роман в латиноязычной литературе Германии // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. — М., 1989. — № 6. — С. 24–29.

Уэтерби У. Платонизм и поэзия в XII в. (Литературное влияние Шартрской школы) // РЖ. Общ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1975. — № 2. — С. 149–155.

Фридман Р. А. „Кодекс” и „законы” куртуазного служения даме в любовной лирике трубадуров // Учен. зап. Рязанского педин-та. — Рязань, 1966. — Т. 34. — Вып. 2. — С. 3–90.

Фридман Р. А. Любовная лирика трубадуров и её истолкование // Учен. зап. Рязанского педин-та. — Рязань, 1965. — Т. 34. — Вып. 1. — С. 87–417.

Харитонов Л. Р. У истоков новеллистического жанра в Италии (сборник „Новеллино” [XIII в.]) // Науч. докл. высш. школы. Филол. науки. — М., 1987. — № 2. — С. 27–35.

Чайковская О. Г. Писатели-монахи — писатели-рыцари (X век) // Французский ежегодник-1962. — М., 1963. — С. 5–28.

### **Науково-методична література:**

Бочарова І. Словник до твору / Робін Гуд. Переказ старовинних англійських балад // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1997. — № 9. — С. 11–16.

Генеца „Пісні про Роланда” // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 7. — С. 47–48.

Лауцик Н. „Пісня про Роланда” в перекладі В. Щурата // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 11. — С. 54–56.

Луков В. А. „Песнь о Роланде” в свете фольклора // Изучение произведений зарубежных писателей на уроках и факультативных занятиях в средней школе. — М., 1980. — С. 85–101.

Султанов Ю. І. Веди, Біблія, Коран як пам'ятки світової літератури: Матеріали до уроку-лекції // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 6. — С. 34–38.

Шалагінов Б. Німецька література X–XIII ст. // Вікно в світ. Зарубіжн. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання. — К., 1999. — № 1(4). — С. 8–22.

Ярош О. Д. Біблія як історико-літературна пам'ятка // Обрії. — Івано-Франківськ, 1998. — № 1(6). — С. 37–43.

Ярош О. Д. П'ять світових релігій // Обрії. — Івано-Франківськ, 1999. — № 2(9). — С. 45–55.

### **Словники**

#### **та інформаційно-довідникові видання:**

Аверінцев С. С. Софія—Логос. Словник. — К.: Дух і Літера, 1999. — 464 с.

Квятковский А. П. Поэтический словарь. — М.: Сов. энциклопедия, 1966. — 376 с.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1962–1978.

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. — М.: Сов. Энциклопедия, 1987. — 752 с.

Літературознавчий словник-довідник. — К.: Академія, 1997. — 752 с.

Мифологический словарь / Гл. ред. Е. М. Мелетинский. — М.: Сов. энциклопедия, 1991. — 736 с.

Словарь библейского богословия / Под ред. Ксавье Леон-Дюфура и др. Изд. 2-е — Брюссель: Изд-во „Жизнь с Богом”, 1990. — 1287 с.

Словник античної міфології / Уклад. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів; Вступ. ст. А. О. Білецького; Відп. ред.



А. О. Білецький. — 2-е вид. — К.: Наук. думка, 1989. — 240 с.

Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. — М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. — 656 с.

### **Підручники та навчальні посібники:**

#### 1

Шаповалова М. С., Рубанова Г. А., Моторний В. А. Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: Підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб. і доп. — Львів: Світ, 1993. — 312 с.

История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. Изд. 4, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — 414 с.

#### 2

Абрамович С. Д. Библия как объект литературоведческого исследования: Учеб. пособие. — Черновцы: Рута, 2000. — 56 с. — (Див. бібліогр. до теми: с. 54).

Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов / Предисл. и коммент. Ю. Д. Левина. — М.: Высш. шк., 1984. — 351 с.

Андреев Л. Г., Козлова Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 11–84.

Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. посібник для студ. / Ф. І. Прокаєв, Б. В. Кучинський, Ю. А. Булаховська, І. В. Долганов. — К.: Вища шк., 1994. — С. 116–180.

Зарубежная литература: Учеб. пособие для студ. филол. ф-тов вузов. Изд. 2-е, доп. — Минск: Изд. БГУ, 1973. — С. 70–94.

Козлик І. В. Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги,

методичні рекомендації і матеріали та *geretytorium* до тем). — Івано-Франківськ: Плай; Поліскан, 2000. — 76 с.

Ошиш В. В. История нидерландской литературы: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов. — М.: Высш. шк., 1983. — 159 с.

Плавский З. И. Литература Испании IX–XV веков: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. — М.: Высш. шк., 1986. — 176 с.

Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература: Учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. — М.: Высш. шк., 1979. — 192 с.

Штезель М. Д. История немецкой литературы. От истоков до середины 19 в.: Учеб. пособие по литературе для педин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1974. — С. 5–32. — (Нім. мовою).

Штейн А. Л. История испанской литературы: Средние века и Возрождение: Учеб. пособие. — М.: Высш. шк., 1976. — 191 с.

#### 3

Зарубежная литература средних веков. Латин., кельт., скандинав., прованс., франц. литературы: Учеб. пособие <хрестоматия> для студентов филол. спец. педин-тов. Изд. 2-е, испр. и доп. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1974. — 399 с.

Зарубежная литература средних веков. Нем., исп., итал., англ., чеш., польск., болг. литературы: Учеб. пособие <хрестоматия> для студентов филол. спец. педин-тов. Изд. 2-е, испр. и доп. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1975. — 399 с.

### **Матеріали на допомогу студентам під час проходження педагогічної практики в школі (з сучасного досвіду вчителів-словесників):**

Затонський Д. В. Зарубіжна література в школах України // Вікно в світ. Зарубіжн. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання. — К., 1999. — № 3(6). — С. 61–65.

Султанов Ю. І. Методична концепція викладання зарубіжної літератури // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 2. — С. 2–6 (розшир. варіант див.: Султанов Ю. Від методології до методичної концепції // Зарубіж. літ. — К., 2000. — Березень, число 12(172). — С. 2–3).

Шахова К. А. Тож як викладати зарубіжну літературу у школах України? // Вікно в світ. Зарубіжн. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання. — К., 1999. — № 3(6). — С. 66–72.

Астахова А. А. „Пісня про Роланда” серед інших середньовічних епосів. До компаративного вивчення // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 10. — С. 35–37.

Бурда Т. М. „Його мусить прочитати кожен”: Дидактичний матеріал до вивчення героїчного епосу німецького народу „Пісні про Нібелунгів” // Вікно в світ. Зарубіжн. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання. — К., 1999. — № 3(6). — С. 106–109.

Веприняк Д. М. Світова література. 5–8 кл. — К.: Альфа, 162–172. (Пісня про Нібелунгів; Балади про Робін Гуда; бібліогр.: с. 166–167, 172).

Гержан С. М., Писаренко Ю. М. Середньовічна європейська лірика: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 11. — С. 25–37.

Герцик О. В. „Витязь у тигровій шкурі” Шота Руставелі в контексті героїчного епосу народів світу <зокрема, „Пісні про Роланда” і „Пісні про Нібелунгів”> (Ключові фрагменти уроку) // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2000. — № 10. — С. 28–29.

Канівецький С. Меч Зігфріда. „Пісня про Нібелунгів”: Урок-рицарський турнір. 7 клас // Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України. — К., 2000. — № 9. — С. 18–23.

Клочкова Л. А. Парад звитяжців. Урок-гра: героїчний епос народів світу. 7 клас // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 7. — С. 53–55.

Кругла Л. В. „Ідуть до нас сказання давнини...”. Два уроки з вивчення „Пісні про Роланда”. 7 клас // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 7. — С. 51–53.

Лобода О. П. Дослідницька експедиція в країну балад. Вивчення балад „Танець ельфів” і „Король Лір і його дочки”. 7 кл. // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 7. — С. 46–49. (Завдання і зачитання до теми: с. 49–51).

Немиришин П. І., Ганич Н. І. Цикл рицарських романів про короля Артура та рицарів Круглого Столу. „Романи про Трістана та Ізольду”: матеріали до варіативного вивчення // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 10. — С. 37–50.

Писаренко Ю. М. Середньовічна література народів Європи та її зв'язок з античністю і християнством (Урок-культурологічне дослідження у формі діалогу за участю учнівських літературно-дослідницьких груп) // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 10. — С. 32–35.

Савельєва А. „Пісня про Роланда” у таблицях і схемах. 7 клас // Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України. — К., 2000. — № 9. — С. 13–17.

Щербина О. Б. Таємничі пісні віків („Пісня про Нібелунгів” та „Пісня про мого Сіда” на уроках зв'язного мовлення) // Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 2000. — № 10. — С. 23–24.

Янголь Л. В. „Ну й Райнеке? Ну й хитрий лисице!” Вивчення німецької поеми XV ст. „Райнеке (Лис)”, переробка її І. Фравком. І. Франко. „Лис Микита” // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 9. — С. 54–56.

## PENSUM CONTRÔLE З ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ\*

### Вступ

1. Середньовічна цивілізація і середньовічна культура: співвідношення і проблеми періодизації.
2. Середньовіччя як історико-літературна доба: основні особливості і джерела розвитку.
3. Синтез античності і християнства як базове джерело формування європейської літературної традиції. Особливості підходу середньовічних авторів до античної культурної спадщини.
4. Культурний обмін і взаємозв'язки між Заходом і Сходом за доби європейського Середньовіччя.
5. Основні категорії середньовічної культури („картина світу”, просторові і часові уявлення, проблема людини як індивіда).
6. Погляди на мистецтво в середньовічній естетиці.
7. Специфіка і склад середньовічної літератури.
8. Найосновніші стадіальні ознаки західноєвропейської середньовічної літератури.
9. Проблема літературної спадкоємності, традиції і новаторства стосовно середньовічної літератури.
10. Жанрова упорядкованість середньовічної літератури.
11. Проблема слова в естетиці і поезиці західноєвропейської середньовічної літератури.
12. Художній простір у середньовічній літературі.
13. Художній час у середньовічній літературі.

\* Тут подано розширений (з урахуванням можливих подальших перспектив) перелік залікових питань з курсу власне „Історії західноєвропейської середньовічної літератури”. Конкретну сукупність питань, форму контролю знань студентів обирає викладач згідно з конкретними умовами навчального процесу.

Крім того, вищенаведений перелік питань можна сприймати і як тематичний проспект майбутнього підручника з вказаного курсу.

### Клерикальна література

14. Загальні риси клерикальної літератури як середньовічного літературного напрямку.
15. Жанрова упорядкованість клерикальної літератури.
16. Біблія як пам'ятка світової літератури і об'єкт літературознавчого аналізу.
17. Функціональні жанри в клерикальній літературі (зерцала і проповіді).
18. Життя святих (агіографія) як жанр клерикальної оповідної літератури.
19. Епічний жанр алегоричної поеми у клерикальній літературі (на прикладі поеми Алана Лілляського „Антиклавдіан”) і його вплив на новомовну літературу Середньовіччя.
20. Еклога і дебат як драматизовані форми алегоричної поезії в клерикальній літературі: походження, тематична спрямованість. Роль алегоричної еклоги у виникненні в новомовній середньовічній літературі жанру театрального мораліте.
21. Жанр видіння в оповідній спадщині клерикальної літератури і його зв'язок з подальшим розвитком європейської літератури.
22. „Сповідь” Аврелія Августина як одна з перших в історії європейської культури автобіографій інтимного ґатунку: задум, проблема становлення людської особистості, місце у структурі зображення психологічного аналізу.
23. Творчість П'єра Абеяра: психологічність латинської любовної лірики, розвиток жанру автобіографії в його „Історії моїх страждань”.
24. Особливості і жанрові різновиди релігійної лірики (гімни про свята, про святих, благочестиві роздуми, молитви, повчання, плачі, сатири, поетичні відгуки на події; метри, ритми, секвенції, тропи).
25. Секвенція як найсвоєрідніша форма середньовічної лірики. Класичні зразки удосконаленої секвенції у творчості Адама Сен-Вікторського, найвищі досягнення нової секвенції у художній спадщині Фоми Аквінського і поетів-францисканців.

26. Виникнення і жанрові ознаки літургічної драми.

27. Значення клерикальної літератури в подальшому розвитку літератур Західної Європи.

#### *Народно-епічна література*

28. Особливості раннього середньовічного епосу. Кельтський епос. Жанрові характеристики і форми побутування саги.

29. Саги уладського циклу: походження, тематична єдність, герої, проблематика, прийоми епічної оповіді.

30. Характеристика давньогерманської епічної традиції (на прикладі „Пісні про Хільдебранда”).

31. Англосаксонська поема „Беовульф” як пам’ятка давньогерманського епосу: генеза, композиція, сюжетно-фабульна організація, проблеми сучасного вивчення.

32. Склад і особливості давньоскандинавської літератури.

33. „Старша Едда”: генеза, композиція і класифікація пісень, тематика, основні образи, відображення „картини світу” варварів, прийоми епічної оповіді.

34. Поезія скальдів: жанрові форми, основні мотиви, характер творчості, метричні форми і особливості поетичного мовлення (кезнінги, хейті).

35. „Молодша Едда” Сноррі Стурлусона як зразок скандинавської поезики.

36. Ісландські саги як складова давньоскандинавської літературної традиції: жанрові особливості, змістовева різноманітність, класифікація, специфіка мовленнєвої структури.

#### *Куртуазна література*

37. Загальні особливості і жанровий склад куртуазної літератури як середньовічного літературного напрямку.

38. Лірика провансальських трубадурів: жанри, ідейно-тематична спрямованість, відмінність від античної лірики, зв’язок з східною поетичною традицією, значення для наступного розвитку європейської поезії.

39. Своєрідність поезії труверів: характеристика поетичної спадщини, типологічний зв’язок з лірикою провансальських трубадурів і відмінності від неї, зв’язок з античною традицією, співвідношення з міською поезією.

40. Особливості поезії міннезангу: напрями, жанри, основні мотиви.

41. Героїчний епос Зрілого Середньовіччя: жанрова характеристика, типологія героїв, проблема історичності епічної оповіді, носії і форми побутування, зв’язок з народнопоетичною традицією.

42. Французькі „шансон де жест” та їх класифікація.

43. „Пісня про Роланда”: джерела, композиція, сюжетно-фабульна організація, система образів, проблемно-тематичне спрямування, стильові особливості, характер поетичного мовлення, своєрідність у порівнянні з німецьким і іспанським героїчним епосом.

44. „Пісня про Сіда” як пам’ятка іспанського героїчного епосу: джерела, основні жанрові і стильові характеристики, своєрідність у порівнянні з французьким і німецьким героїчним епосом.

45. „Пісня про Нібелунгів” як пам’ятка німецького героїчного епосу: джерела, жанрові і стильові ознаки, хронологічна упорядкованість сюжету, проблематика, система образів, специфіка віршової структури, своєрідність у порівнянні з французьким і іспанським героїчним епосом.

46. Жанрова характеристика лицарського роману: походження, відмінності від лицарського епосу, класифікація.

47. Жанрова характеристика бретонських ле (на прикладі творчості Марії Французької).

48. Романи про Трістана і Ізольду в куртуазній літературі: джерела, варіанти обробки, основна колізія, проблематика, значення в історії літератури.

49. Кретьєн де Труа як творець артурівського роману: проблематика творів, основні герої, стильові особливості.

50. Лицарський роман середньовічної Німеччини. „Парцифаль” В. фон Ешенбаха: багатоплановість зображення, зв’язок з романним досвідом Кретьєна де Труа.

51. Рицарський роман у середньовічній літературі Англії (на прикладі роману Т. Мелорі „Смерть Артура”).

*Міська література*

52. Особливості міської літератури як середньовічного літературного напрямку і її жанрова упорядкованість.

53. „Роман про Ренара” як пам’ятка великої епічної форми у міській літературі: генеза, композиція, основні образи, проблематика, доля циклу у подальшому розвитку літератури.

54. „Роман про Троянду” як пам’ятка алегоричного епосу в міській літературі: склад, проблематика, зв’язок з античною спадщиною і жанром алегоричної поеми у клерикальній середньовічній літературі.

55. Морально-дидактична поема В. Ленгленда „Видіння про Петра-Орача”: композиція, характер проблематики, система образів, жанрово-стильові особливості.

56. Специфіка і напрями розвитку міської лірики у середньовічній літературі.

57. Поетичне новаторство Рютбефа і значення його поетичного доробку у подальшому розвитку французької лірики.

58. Балади про Робін Гуда в англійській міській літературній спадщині.

59. Загальна характеристика художньої спадщини мейстерзангу як явища німецької міської поезії.

60. Генеза, джерела, основні риси і жанри середньовічної драми (містерія, міраклъ, мораліте, фарс) і її зв’язок з жанрами клерикальної середньовічної літератури.

61. Конфлікт, проблемно-тематична спрямованість, „фаустівські мотиви” і характер зображення „нечистої сили” у міраклі Рютбефа „Чудо про Теофіла”, зв’язок твору з наступним розвитком західноєвропейської літератури.

62. Фарс як вершинний жанр середньовічного комічного театру (на прикладі французького твору „Адвокат Патлен”). Вплив фарсу на подальший розвиток західноєвропейського театру.

63. Своєрідність і новаторство поезії вагантів (голіардів) і її місце в структурі західноєвропейської середньовічної літератури: основні теми, специфічні форми, зв’язок з античною традицією, досвідом релігійної лірики та народною поезією.

64. Значення західноєвропейської середньовічної літератури в подальшій історії європейської літератури.



## ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

### § 1. ЗАГАЛЬНЕ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ<sup>1</sup>

Визначення своєї доби як часу відродження античності виникло в італійців, зокрема в Джованні Боккаччо в першій половині XIV ст., а 1550 р. було введено в обіг італійським художником, архітектором й істориком мистецтва Джорджо Вазарі (1511–1574). Проте ще з XIV і аж до XVI ст. діячі культури по всій Європі були переконані, що вони переживають „новий вік”, „модерний вік” (Дж. Вазарі), добу, яка, на думку видатного мистецтвознавця XX ст. Ервіна Паннофського, дійсно виявилася помітним історичним порогом, завдяки якому стало можливим вести мову про Середні віки.

Ф. Петрарка першим заговорив про світлу Античність, про очікуване повернення до забутого давнього ідеалу, про темну неосвіченість, яка почалася після того, як християнство стало офіційною релігією, і „римські імператори почали поклонятися імені Христа” („Африка”, IX, 453 й наст.). Ф. Петрарка прагнув перш за все очистити латинську мову, відродити красномовство, а також ознайомитися з класичною літературою. І таке вузьке розуміння Відродження

<sup>1</sup> Усі параграфи цієї частини посібника, крім окремо обумовлених випадків, побудовані на аналітичній систематизації концептуальної інформації, що міститься в таких джерелах: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1982. — 623 с.; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Отв. ред. член-корр. АН СССР С. С. Аверинцев. — М., 1989. — 272 с.; Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика. — М., 1987. — С. 222–252. З метою забезпечення орієнтації студентів у наукових дослідженнях певної спеціальної проблематики матеріал з цих та інших джерел подається в адаптованій щодо особливостей навчального процесу формі з вказівкою у покликаннях основних наукових джерел, на яких він побудований.

поширилося на живопис та інші мистецтва<sup>2</sup>.

В свою чергу, Д. Боккаччо в своєму „Декамероні” (VI, 5) говорить про те, що італійський архітектор та художник Джотто ді Бондоне (1266/1276–1337) „повернув до світла” мистецтво живопису, а „славетний учитель” Петрарка „знову надав музам їх давню красу”. В XV ст. видатний італійський вчений-гуманіст, історик, літератор і граматик Лоренцо Валла (1407–1457) заговорив у своїй граматичі латинської мови (між 1435 і 1444, вид. 1471) про „пожвавлення” після довгого застою скульптури й архітектури, про появу добрих художників та письменників<sup>3</sup>. При цьому якщо для Ф. Петрарки відродження у сфері мистецтва означало повернення до класиків, то для Д. Боккаччо в XIV ст., для італійського поета, проповідника й релігійно-політичного діяча Джироламо Савонароли в XV ст. й багатьох інших йшлося про повернення до природи. На думку Е. Панофського, перша тенденція (античний ідеал) найбільш яскраво втілювалася в італійській архітектурі, друга тенденція (повернення до природи) знайшла собі ґрунт в живописі, а скульптура дотримувалася в своєму розвитку обох цих тенденцій, які врешті-решт об'єднуються через поняття пропорції, композиції й світла.

Почуття „метаморфози”, яке ними переживалося, було для ренесансних діячів інтелектуальним і емоційним за своїм змістом і релігійним за своїм характером. Антитези між „темрявою” і „світлом”, „сліпотою” та „баченням” були покликані відокремити „новий вік” від минулого, середньовічного, і були запозичені з Біблії.

<sup>2</sup> Див. про це: *Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western art.* — Stockholm, 1960. — S. 8–11.

<sup>3</sup> Про характерність подібних констатацій загального відродження для доби Ренесансу — див.: *ibid.* — S. 13–16.

Таким же запозиченим з Біблії, на думку Е. Панофського і О. Ф. Лосева, виявився й сам, так би мовити, термін „відродження” (*renascitur*)<sup>4</sup>: в Новому Заповіті постійно йдеться про відродження, про нову людину, про новий духовний розвигок. До релігійних аналогій народження, просвітлення й пробудження люди Ренесансу звернулись тому, що переживали надто радикальне й інтенсивне почуття оновлення, адекватним вираженням якого могли бути тільки терміни Святого Письма. Люди Ренесансу по-справжньому жадали відродитися й хотіли жити якимось новим життям<sup>5</sup>.

Разом з тим світове значення Відродження як історико-культурної епохи найбільш чітко усвідомили тільки на межі XVIII—XIX ст. в Німеччині Йоган Гердер, Йоган Гете, Йоган Форстер, брати Август і Фрідріх Шлегелі, Георг Гегель. Поняття Ренесансу як позначення певної історико-культурної доби, що має світове значення, закріпилося в науці завдяки праці швейцарського історика та філософа культури, представника культурно-історичної школи в історіографії Якоба Буркгардта „Культура Ренесансу в Італії” (1860, рос. пер. під назвою „Культура Італії в епоху Возрождения” 1904–1906).

<sup>4</sup> Спираючись на Е. Панофського, О. Ф. Лосев у цьому місці цитує Євангеліє від Йоана (3 3) наступним чином: „*nisi prius renascitur denuo, non potest videre regnum Dei*”, перекладаючи ці слова так: „если кто прежде не возрождается вновь, не может увидеть Царствия Божия” (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 39; *Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western art.* — S. 36–37). Проте в сучасних перекладах Біблії вказане місце з Євангелія від Йоана (3 3) має дещо інший переклад: в українському варіанті — „...Коли хтось не вродиться з висоти, не бачити йому Божого Царства...”; в російському варіанті — „если кто не родится свыше, не может увидеть Царствия Божия”.

<sup>5</sup> Див. про це докладніше: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 39–40, 43.

Найбільш загальне сучасне визначення епохи європейського Відродження таке: Відродження (чи Ренесанс, *фр.* Renaissance) — історико-культурна (а в більш вузькій сфері власне історії літератури — історико-літературна) доба в рамках середньовічної цивілізації. Попри тісний зв'язок з Середньовіччям Відродження має свої, відмінні від суто середньовічних, ціннісні й ідеологічні орієнтири, свою світоглядну „картину світу”, драматичне утвердження і складна еволюційна динаміка яких в оточенні еволюціонізуючих середньовічних культурних явищ підготували умови (ґрунт, але не тверде начало) для культури та цивілізації Нового часу. Базисні ж феномени Нового (несередньовічного, в Західній Європі — буржуазного) часу — експериментально-математичне природознавство, принцип історизму в підходах до природи і суспільства, якісно нове обґрунтування індивідуальності, ідея позастанової рівності індивідів та їх політичної свободи, — які забезпечили для Західної Європи незворотний характер історичного процесу, виробила вже наступна історико-культурна доба XVII–XVIII ст.<sup>6</sup>

Хронологічні рамки доби європейського Відродження такі: найшвидше розпочалося на межі XIII–XIV ст. в Італії, найпізніше завершилося на початку XVII ст. в Англії й Іспанії. Періодом, коли ренесансні процеси розгорнулися по всій Західній Європі й охопили національні літератури всіх західноєвро-

<sup>6</sup> Див. про це: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 224; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989. — С. 11–12; Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. — М., 1982. — С. 343–346 і наст.

пейських країн, є кінець XV—XVI ст.<sup>7</sup> Проте треба зважити на нерівномірність і нелінійність розгортання ренесансних процесів, ускладнену різностадіальними (у вузькому значенні цього слова) нащаруваннями, різноманітністю власне національних джерел, умов та факторів культурного і літературного розвитку тощо.

## § 2. ВІДРОДЖЕННЯ ТА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ПИТАННЯ ПРО ПІДСТАВИ ДЛЯ РОЗГЛЯДУ РЕНЕСАНСУ ЯК САМОСТІЙНОЇ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОЇ ДОБИ

Своїм корінням культура Відродження пов'язана з розвитком світських тенденцій в культурі феодального суспільства, які виникли ще в XI–XII ст. Саме тоді в результаті процесу розумової диференціації світська культура почала відокремлюватися від церковної культури. І хоча ця „світська культура” не була ні поза-, ні тим паче антирелігійною, сам факт її виникнення свідчив про внутрішню суперечливість середньовічного світоспоглядання, яке могло поринати як в „небесні висі”, так і в „земний світ”.

При цьому світська культура Середньовіччя мала відносно автономний характер, бо не підпорядковувалася безпосередньо ні інтересам церкви як інституту, ні запитам богослів'я. Середньовічна світська культура займалася земними справами та турботами людини, що і призвело врешті-решт до розвитку моральної філософії, юриспруденції, медицини, математики, географії, історіографії, риторики, до виникнення поезії вагантів (голіардів), куртуазної лі-

<sup>7</sup> Фактаж з цього приводу — див.: Синхронистическая таблица / Сост. А. Д. Михайлов // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1985. — Т. 3. — С. 788–789, 792–793, 796–797, 800–801, 804–805, 808–809.

рики, лицарського роману і т. і. У своєму функціонуванні середньовічна світська культура спиралася на солідну наукову, філософську та літературну традицію чужої для неї через своє язичництво Античності, до якої ставилася виключно вибірково, суто в залежності від своїх власних запитів, беручи з античної спадщини тільки те, що можна було до них пристосувати.

Загалом розглядати Відродження як самостійну культурно-історичну добу дозволяють такі підстави:

1. Ренесанс має власне світоглядне обличчя. Культура Відродження суттєво змінила акценти в середньовічній „картині світу”, розгорнула у своїй драматичній еволюції, яка рухалася від самоствердження до самозаперечення, відмінну від власне середньовічної шкалу цінностей, а в сфері літератури — свою естетику, свої склад і структуру літературного процесу, свою поетику, жанри і стилі.

2. Ренесансу властивий принципово інший у порівнянні з Середньовіччям соціокультурний ритм. За доби Відродження відбулася різка інтенсифікація культурного і соціально-політичного життя суспільства у всіх його основних напрямках. Соціокультурна сфера розшаровується, насичується суперечливими, різноспрямованими тенденціями, стає різноплановою і загалом виявляється результатом складної (органічної і дифузної) взаємодії еволюціонізуючих середньовічних, гуманістичних і позагуманістичних явищ. Проте провідним у цій складній соціокультурній динаміці є поява певного нового (умовно кажучи, ренесансного, що ширше, ніж власне гуманістичний) вектора розвитку, стосовно якого відбуваються якісні світоглядні зміни і вплив якого відчувається на всіх основних складових доби — модернізованих середньовічних, власне гуманістичних і позагуманістичних. І цей вектор, який пов'язаний з пере-

орієнтацією свідомості з сакрального на земне, з небесного на людське, з потойбічної вертикалі на поцейбічну горизонталь, ніби роздвоює приналежність основних соціокультурних та суспільно-історичних явищ доби Ренесансу.

Так, з одного боку, маємо:

а) винайдення Йоханом Гутенбергом книгодрукування (бл. 1450), яке, однак, не призвело до заміни натурфілософської картини світу природно-науковою;

б) відкриття Колумбом Америки (1492), Васко да Гамою морського шляху до Індії (1498), завоювання Мексики Кортесом (1519–1521), відкриття європейцями Філіппін (1521), які не змінили докорінно середньовічного світогляду, котрий продовжував підводити нововідкриті явища під свої звичні категорії;

в) зростання писемності на національних мовах, яке знову ж таки було фактором розвитку середньовічної цивілізації як такої.

Проте, з другого боку, не можна не помітити, що:

а) винайдення книгодрукування рішуче інтенсифікувало літературне життя, змінило форми побутування художніх творів в напрямі індивідуалізації сприйняття, підсилювало можливості інтелектуальної комунікації, забезпечувало загальноєвропейське розповсюдження нових світоглядних ідей;

б) так зване „відкриття Америк”, за всіх своїх негативних наслідків і рецедивів<sup>8</sup>, було все ж і відкриттям

<sup>8</sup> Наприклад, як нагадує Г. К. Косіков, іспанська політика в своїх американських колоніях надовго законсервувала їх господарські та соціальні механізми. При цьому легендарна жорстокість конкістадорів (завойовників) по відношенню до американських аборигенів пояснюється тим, що вони сприймали індіців не як людей, а як вкрай небезпечних бездушних демонів, що лише взяли собі людський вигляд (див. про це: Косіков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 228).



різноманітності, широти, краси й багатства земного видимого світу, що збільшувало його питому вагу і знаходилося в руслі світоглядної динаміки, яка була відсутня в попередню культурну добу;

в) підняття проблем гідності національних мов, зростання творів на національних мовах, вироблення основ літературних форм національних мов у Європі — все це призвело до того, що саме за доби Відродження національні літератури, нехай ще з вагомою новолатинською складовою, та все ж постають основною складовою загальноєвропейського літературного процесу, замінюючи в цій ролі специфічні середньовічні літературні напрями.

Саме за доби Ренесансу відбуваються зрушення в сфері художньо-естетичної свідомості, які втілюються спочатку у вигляді певних стилів (класичний ренесансний стиль, маньєризм) і створюють певні умови для виникнення літературних напрямів у їх сучасному розумінні (як єдності духовно-змістовних і естетичних принципів, єдності естетичної теорії та художньої практики), започатковуючи за часів пізнього Відродження певні начала барокко і класицизму, які виникнуть і розгорнуться у своїй повноті вже в наступну культурну епоху. Ось чому не позбавлене підстав твердження про те, що саме за доби Відродження відбувається закладення підвалин „нової і, якщо брати категорії великого масштабу, сучасної літератури”<sup>9</sup>.

3. Наявна відмінність Відродження від попередньої культурної доби Середньовіччя та наступної культурної епохи XVII–XVIII ст. На відміну від традиційної середньовічної культури, ренесансна культура функціонувала у незрівнянно локальні часові терміни,

<sup>9</sup> Балашов Н. И. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1985. — Т. 3. — С. 8.

не була інституціонізована настільки, щоб виступати механізмом регулювання основ сучасного собі суспільного життя. Іншими словами, «культура Ренесансу не призвела до „ренесансного” типу державності»<sup>10</sup>. Певний рівень інституціонізації ренесансної культури спостерігається лише в гуманітарних сферах, де в полі зору знаходяться людина, людське суспільство і створена ними культура. На відміну ж від культури XVII–XVIII ст. Відродження не виробило тих ідей і цінностей, які самі по собі могли б стати підвалинами несередньовічної цивілізації і культури.

Звідси випливає, що назва доби — „Відродження” („Ренесанс”), — як і здебільшого всі назви, є умовною і її призначення полягає в тому, щоб дати категоріальне ім'я певному історико-культурному (і відповідно історико-літературному) періодові, який має власне складове і структурне обличчя, відрізняється, не підпорядковується в якості еволюційного підетапу (різновиду) будь-якому (попередньому чи наступному) періоду в загальній періодизації культурного процесу<sup>11</sup>.

У такому розумінні Відродження: а) не зводиться до якоїсь однієї розумової чи ідеологічної течії того часу (чи то гуманізм, чи то Реформація і т. п.); б) не звеличує одну складову за рахунок пониження іншої

<sup>10</sup> Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 226.

<sup>11</sup> Дійсно, доба Відродження, як зазначає Г. К. Косікова, не є цілісною епохою, якщо під цілісністю розуміти внутрішню однорідність. Але це не означає, що вона не є завершеним періодом, який можна виокремити в якості структурної одиниці в загальній історико-культурній і історико-літературній періодизації. Складність, суперечливість, неоднорідність цієї епохи в порівнянні з попередньою добою Класичного Середньовіччя зовсім не означає її відсутності, а засвідчує її *інакшість*, своєрідність, неподібність. А раз є доба, вона повинна мати ім'я, і за традицією таким ім'ям і є поняття „Відродження” чи „Ренесанс”.



(скажімо, гуманізм за рахунок модернізованого середньовіччя чи навпаки); в) не спотворює реальної амплітуди цієї суперечливої і динамічної епохи європейської культури<sup>12</sup>.

### § 3. ВІДРОДЖЕННЯ І ГУМАНІЗМ.

Відродження — це поняття, що позначає певну історико-культурну (і відповідно історико-літературну) добу в єдності всіх її суперечливих складових, включаючи гуманістичний рух. У такому тлумаченні гуманізм — це поняття, що позначає той принципово новий — стрижневий — культурний рух, зміст якого найбільш повно втілює відмінності ренесансної доби від доби Середньовіччя.

Тут доречне таке зауваження С. Д. Сказкіна: „Розвиток матеріальної та розумової культури, який дався взнаки особливо яскраво наприкінці XV й на початку XVI ст., а в Італії ще раніше, отримав назву Відродження та гуманізму, тобто особливе найменування, тільки тому, що конкретно-історично цей розвиток... пов'язувався з двома фактами: посиленням інтересом до античної культури й прагненням до її відродження та з появою таких знань і розумових течій, які не вміщалися в філософсько-богословську систему

<sup>12</sup> «Абсолютизм проти феодального сепаратизму, прагнення до релігійно-політичної єдності західного світу проти тенденції до зміцнення національних держав, католики проти протестантської „ересі“, протестанти проти католицьких „забобонів“ і натурфілософських, пантеїстичних фантазмагорій, натурфілософи проти абстрактної схоластики та „облудних інтелектуальних наук“ (Леонардо да Вінчі) ренесансних гуманістів — ось суперечливий і динамічний образ розглядуваної епохи» (Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 230).

середньовічної церкви»<sup>13</sup>. Доба Відродження називається так тому, що гуманісти змогли відродити античну культуру, тобто змогли досягнути прямої мети і втілити безпосередній зміст цілої культурної епохи.

У такому аспекті зберігається можливість розуміти під гуманізмом, слідом за О. Ф. Лосевим, суспільно-політичну, громадську, педагогічну, побутову, загалом практичну і моральну сторони типової для доби Ренесансу світської вільнодумної свідомості, включаючи сюди і всі форми утопізму<sup>14</sup>.

Разом з тим гуманісти були *не єдиною, а однією* з культурних верств, які існували і функціонували в Європі XIV–XVI ст. Не будучи від них ізольованим, гуманізм не підкоряв їх своєму духовному впливу, а співіснував з ними в складній і напруженій взаємодії. Саме в такій ситуації гуманізм і відіграв свою роль у розвитку західноєвропейської культури:

— підірвав диктат клерикалізму і консервативної схоластики;

— стимулював запит на розумову працю і помітно сприяв її перетворенню в самостійну професію;

— утверджував роль таланту та світської освіченості.

І всі ці перспективні риси були органічно засвоєні наступними культурними епохами.

Як окреме явище, гуманізм не вийшов за межі своєї культурної доби, зародившись, розвинувшись і погаснувши в її межах. Але завдяки взаємодії всіх складових епохи Ренесансу культура гуманістів постала не просто видатним явищем, а одним з факторів, дія якого мала радикальні історичні наслідки в русі

<sup>13</sup> Сказкин С. Д. Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в Средние века. — М., 1981. — С. 177–178.

<sup>14</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 109.

Європи до Нового часу, котрий, асимілювавши досвід ренесансної культури, висунув свої, принципово інші цілі.

Нарешті, слід докорінно відрізнити поняття ренесансного гуманізму від звичного для сьогодення вжитку слова „гуманізм” у значенні „чуйного ставлення до людини” чи поваги до самоцінності, гідності та нрав окремої людської особистості. Справа тут не тільки в тому, що ренесансні гуманісти цілком спокійно ставилися до наявності в суспільстві бідних і багатих і сприймали це як нормальний порядок речей. Справа в тому, що за доби Відродження гуманістами називали вчених і викладачів, які займалися „гуманітарними студіями”, в центрі яких — людина, взята в аспекті її духовної культури. Безпосереднім предметом уваги гуманістів були традиційні дисципліни (граматика, риторика, історія, поезія і поетика, моральна філософія тощо), пов’язані з етичною проблематикою і з опорою на античні авторитети. В цьому відношенні гуманісти довели до логічного завершення світські тенденції середньовічної культури. Та разом з тим вони зосередили свою увагу перш за все на позитивному змісті античної культури і поставилися до греко-римської давнини як до свого власного минулого, а не як до чогось чужого.

#### § 4. ОСОБЛИВОСТІ СТАВЛЕННЯ ВІДРОДЖЕННЯ ДО АНТИЧНОСТІ.

На думку Е. Панофського, середньовічне та ренесансне ставлення до Античності принципово відмінні. „Для середньовічного розуму класична Античність була надто далека і одночасно надто актуальна, щоб розглядати її як історичне явище... Жодна середньовічна людина не могла розглядати цивілізацію Античності як феномен, завершений у собі і при тому

такий, що належить минулому й історично віддалений від сучасності, як культурний космос, що підлягає дослідженню і, якщо можливо, засвоєнню, замість того, щоб бути світом живих чудес і джерелом інформації”.

Така двоїстість (амбівалентність) у середньовічному ставленні до Античності призводила до „цікавого розходження між класичними мотивами, яким надавалося некласичне значення, та класичними темами, котрі виражалися некласичними фігурами в некласичному оточенні”.

Середньовіччя підходило до давнього античного світу, не відчуваючи „перспективної дистанції”. Тому Античність ніколи не розглядалася в цілому, її сприймали як щось одночасно і далеке, і живе, й актуальне, та небезпечне. В такому сприйнятті панує не історизм, а прагматика і вибірковість, через що виникає розуміння хоч і конкретне, та все ж неповне й спотворююче. Так, мистецтво доби Каролінгів (Каролінгське відродження закінчилося в 877 р. разом зі смертю Карла Лисого) користувалося багатим словником класичних „образів” (широке запозичення античних сюжетів в ранньохристиянському мистецтві). Класичні уособлення (сонця, місяця, ріки-океану) використовувалися для ілюстрації Псалтиря, Євангелія, сцени страстей.

Європейське ж Відродження відрізняється створенням стосовно Античності, починаючи з Ф. Петрарки, почуття історичної „дистанції”. В результаті античний світ втратив свою реальність та загрозливість, натомість перетворився в об’єкт пристрасної ностальгії, чого принципово не було за середньовічних часів.

Ренесанс зрозумів, що світ Давньої Греції та Риму втрачений і його можна знову знайти тільки в душі. Так сприйнята Античність — як минуле, що повністю

відрізане від теперішнього, — постала ідеалом (втраченим раєм), за яким можна сумувати, але який не можна використовувати, тим паче боятися. Так відроджена ренесансними діячами Античність, коли класичні теми знову з'єдналися з класичними мотивами, повернула собі вигляд цілого, отримала безсмертя й здатність всеприсутності<sup>15</sup>.

Разом з тим гуманісти намагалися не просто до відродження античної спадщини, а до створення глобального синтезу античних позитивних знань і християнської віри, що й обумовило специфіку їх положення в пізньосередньовічному суспільстві.

На першому місці для гуманістів знаходилися питання християнської моралі. Цим пояснюється їх прагнення безпосередньо, без посередництва теологів-схоластів, звернутися до релігійних першоджерел — Святого Письма, раннього християнства, патристичної літератури (Оріген, Тертуліан, Августин, Лактанцій, Еронім й ін.)<sup>16</sup>.

Гуманісти хотіли звільнити євангельске вчення від спотворень пізніших тлумачень і в такому вигляді сприяти його розповсюдженню. Це було першою метою і першою складовою вказаного вище глобального синтезу.

Другою метою було прагнення об'єднати ранньохристиянські авторитети з античними авторитетами. Саме ця друга мета передбачала повну реабілітацію

<sup>15</sup> Panofsky E. Studies in iconology. 2 ed. — New York; Evanston, 1962. — P. 3, 27, 20, 42–43, 50–55, 68, 108–111. — (1 вид. — 1939).

<sup>16</sup> Оріген (біля 185–254) — відомий християнський богослов і філософ. Тертуліан Квінт Септімії Флорекс (бл. 160 – після 220) — відомий богослов. Августин Аверлій (354–430) — найвизначніший з отців давньої Церкви (doctores ecclesiae) християнського Заходу. Лактанцій Люцій Целій Фірміан (бл. 250 – біля 330) — відомий християнський письменник і ритор. Еронім (між 340 і 350 – 420) — один з великих учителів Західної церкви.

світських наук, і в постановці та досягненні цієї мети гуманісти проявили всю свою новизну. На думку гуманістів, як пише М. М. Смірін, „божественний план ...полягає в тому, щоби християнство, яке виступило при своєму виникненні як центральний момент світової гармонії, в якій все узгоджено та цілеспрямовано, виразило свою волю, примусивши служити справі християнської досконалості і дохристиянські, тобто язичницькі, досягнення”<sup>17</sup>.

Гуманісти (від італійця Петрарки до француза Монтеня) ставилися до античної спадщини як до століттями перевіреної мудрості (це щось на зразок ставлення учнів до знання, яке в готовому вигляді міститься під обкладинкою підручника, який треба відкрити і тільки прочитати те, що там написано). Ось чому гуманізм не мав на меті створення якоїсь відмінної від християнської онтології, гносеології чи етики. Зате гуманісти сакралізували античну культуру, вони, як зазначає Г. К. Косіков, думали не про Античність, а Античністю — античними категоріями, образами, топосами, цитатами. Вони надали Античності самоцінного характеру, і Античність володіла для них безумовною примусовою силою.

Це стало можливим через те, що гуманісти не відчували ціннісної дистанції між собою і Античністю, натомість добре відчували таку дистанцію стосовно власної сучасності та її культури. Вони першим кроком немов зрікаються власного сьогодення засо-

<sup>17</sup> Смирин М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. — М., 1978. — С. 51. Про зв'язок гуманістичної концепції з ранньохристиянськими ідеалами — див. також: Ревякина Н. В. Проблемы человека в итальянском гуманизме второй половины XIV — первой половины XV в. — М., 1977. — С. 16–17 й наст.; Осинковский И. Н. Томас Мор. — М., 1978. — С. 175–196; Черняк И. Х. Гуманизм эпохи Возрождения и христианская мысль древности // Античное наследие в культуре Возрождения. — М., 1984. — С. 36.

бом „переселення” в давнину. В результаті антична думка стає їх власною думкою. Ось чому Франческо Петрарка (1304–1374) міг цілком серйозно звертатися з листами до Марка Туллія Ціцерона (106–43) чи Тіта Лівія (59–17), Марсіліо Фічіно (1433–1499) засвічував лампаду перед погруддям Платона (бл. 427–бл. 347), а Франсуа Рабле (1494–1553), який вважав абсолютно істинним кожне слово Гіппократа (бл. 460–377), зі справжнім занепокоєнням розмірковував про ті біди, які обов’язково стануться в медичній практиці, якщо при виданні текстів цього грецького лікаря закрадеться бодай одна помилка.

Ренесанс перетворив Античність в абсолютну міру, в ідеальний горизонт людської культури, в світлі якого треба оцінювати і живу сучасність. Античність постала духовним критерієм культури, і це є суттєвою відмінною ознакою доби Відродження, коли початковий рух від сучасності до Античності існує лише заради протилежного руху від Античності до сучасності: відчувши в греко-римській давнині інший і привабливий своєю неподібністю світ, гуманісти спробували переселити (імплантувати)<sup>18</sup> цей світ в сучасну їм навколишню дійсність, а саме мудрість, взятую з давніх книг, втілити в нових життєвих обставинах.

Гуманісти в єдиному часовому зрізі звели для співіснування такі греко-римські традиції, напрями і школи, становлення, зміна і конкуренція між якими поставала органічним процесом, що охопив тисячоліття. Ренесанс у цій багатовіковій драмі античної культури акцентував і привілеював лише сам факт суперечливості цієї культури. Він спробував пере-

<sup>18</sup> *Імплантація* — лат. *im* від *in* з + *plantare* — садити. В даному випадку вживається в тому ж значенні, що й термін *трансплантація* — лат. *transplantare* — пересаджувати.

нести на ґрунт середньовічної цивілізації всю сукупність культурних цінностей зовсім іншої культурно-історичної доби, спробував прямо і безпосередньо впровадити чужий духовний досвід у свій власний.

Саме в цьому, на думку Г. К. Косікова, полягає принципова специфіка здійсненого гуманістами „відродження” Античності та її синтезу з християнством. При цьому гуманізм не міг створити самі засади, сформувавши тверді начала руху до Нового часу, бо він не шукав нові істини, а відроджував старі: примусовою силою для них володіла Античність, принциповий характер мала для них зануреність в атмосферу християнських цінностей. А відсторонюватися від своїх пріоритетних ціннісних сфер — античності і християнства, — без чого неможливе включення в духовні пошуки суттєво іншої наступної доби людської цивілізації Нового часу, гуманізм не намагався: це було поза межами його свідомих цільових настанов<sup>19</sup>.

**— Чи однаковою була успішність здійснюваної гуманістами імплантації Античності в „живе тіло” середньовічної цивілізації?**

Ні, не однаковою. Найменш плідною з огляду на перспективи розвитку Нового часу гуманістична імплантація Античності виявилася в природознавстві, бо відродженням і закріпленням був сам античний тип розуміння природи, принципово відмінний від новоєвропейської науки, яка спиралася на невідомий до початку XVII ст. „ідеалізуючий експеримент”. Крім того, відродженнями і закріпленнями в ренесансній свідомості виявилися не тільки античні знання, але й численні античні забобони, що теж несумісно з новоєвропейськими науковими підходами.

<sup>19</sup> *Косиков Г. К.* Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 237, 247.



Явно результативною вказана імплантація виявилася в суспільно-гуманітарній сфері (наприклад, гуманістична рецепція античних політичних теорій та римського права). Та найбільш сильно Античність вплинула на освіту, літературу (яскравий приклад — ренесансна поезія), філологію, образотворчі мистецтва, і сліди цього впливу тут можна прослідкувати аж до нашого сьогодення.

### § 5. ОСНОВНІ РИСИ ГУМАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

1. Демократизм. Гуманізм був відкритий для всіх, хто готовий прилучитися до античної мудрості, незалежно від їх соціального походження, політичних переконань, громадських позицій тощо.

2. Елітарність. Гуманісти відмовляли в „гідності” всякому, хто не був причетний до гуманістичної вченості, тобто не знав двох давніх мов, не був великим ерудитом, не культивував засобом освіченості свою душу. Таких неподібних до себе людей гуманісти презирливо називали „натовпом”. А це були і простий люд, і неосвічений монах, напівграмотний правитель чи навіть папа.

Самі ж гуманісти сприймали себе духовними обранцями, які є інтелектуальним цвітом середньовічного суспільства Європи. Та ця „міжнародна республіка” вчених, інтелектуалів навряд чи налічувала протягом 300 років декілька десятків тисяч. Гуманісти були елітарним тонким культурним прошарком, під яким залягала могутня середньовічна цивілізація з її суспільними інститутами, віруваннями, побутом, звичаями і т. і.

3. Яскраво виражена орієнтація на книжну мудрість, яка разом з елітарністю (пихатістю) теж сприяла відносній ізоляції гуманізму й обмеженості його впливу на свідомість сучасників.

Цей книжний характер викликав опозицію серед ренесансних діячів іншої орієнтації, наприклад, серед адептів „досвідного” натурфілософського<sup>20</sup> знання. Відомий представник італійського Високого Відродження Леонардо да Вінчі називав гуманістів „трубачами і переказувачами чужих творів”<sup>21</sup>. Якщо гуманістично освічений французький лікар і письменник XVI ст. Рабле всіляко звеличував Гіппократа, то його сучасник німецький лікар, природознавець та алхімік, прихильник натуральної магії Парацельс демонстративно спалив Гіппократові твори разом з творами давньоримського лікаря II ст. н. е. Клавдія Галена.

4. Суто культуроцентричне спрямування. Гуманізм як рух тримався осторонь суспільної боротьби, хоча самі його представники були людьми свого часу, мали релігійні переконання, були громадянами своїх

<sup>20</sup> *Натурфілософія* — філософія природи, особливістю якої є абстрактне глумачення природи, що розглядається в її цілісності. В історії філософії межі між природознавством і натурфілософією змінювалися. В Давній Греції натурфілософія (греки називали її фізикою) фактично зливалася з природознавством. За часів європейського Відродження вона в основному зберігає поняття і принципи античної натурфілософії (природа як живе ціле, тожність мікркосму та макрокосму), але спирається на більш високий рівень природознавчих знань і розвиває низку глибоких ідей (нескінченність природи, незліченність світів, збіг протилежностей в безмежно великому та безмежно малому).

<sup>21</sup> В свою чергу, італійський філософ і письменник Томмазо Кампанелла (1568–1639) дав максимально точну характеристику способу світосприйняття і життя сучасних собі гуманістів: „Нащадки давніх сприйняли науки не через досвід власних почуттів, а вже таким, як його виробили давні... Вони стверджують, що інтелект... вчить нас іншим чином, аніж відчуття, і вважають розумне знання більш благородним... Я ніколи (клянуся Геркулесом) не бачив, щоб хто-небудь з них вивчав реальні речі, пішов в поле, на море, в гори досліджувати природу; вони не займаються цим і в себе вдома і пклуються лише про книги Арістотеля, над якими проводять цілі дні” (Цит. за: Горфункель А. Х. Томмазо Кампанелла. — М., 1969. — С. 232).



держав, членами політичних угруповань, займали певні соціальні позиції. Та все ж за своєю суттю гуманізм був спрямований виключно на виховання конкретних індивідів, а не на перетворення суспільних механізмів і політичних інститутів. Причому суспільство „універсальних” людей повинно було виникнути ніби само по собі, по мірі зростання їх освіченості. А це вже була утопія, байдужа до доктринального й організаційного оформлення, байдужа до перетворення не лише в духовну, а й в практичну суспільну силу.

Ось чому цілком закономірним є той факт, що грандіозні зіткнення та війни XVI ст. (Реформація і Контрреформація, Селянська війна в Німеччині й ін.), які розкололи Європу на непримиренні табори, гуманізму не зачепили: він так і залишився дивитися на жорстоку боротьбу з висот своєї філологічної ерудиції та терпимості.

5. Міфологізм. „Відродження, — зазначає Л. М. Баткін, — це остання цілісна культурна система, побудована на архетипах<sup>22</sup>, тобто на міфі... тут антична міфологія, мертва сама по собі, вклучалася в певний сплав (християнство, гротеск, магія, рицарська легенда), який у цілому був ще міфологічною реальністю мислення, його розумом, а не забобоною,

<sup>22</sup> *Архетип* — від гр. *archetypon* першообраз, модель — категорія аналітичної психології швейцарського психолога і філософа культури Карла Юнга (1875–1961), що означає „повсюдні” мотиви (інцеста, материнство, мудра старість тощо) та їх комбінації, універсальні первісні апріорні, сталі психічні структури (схеми, фігури), які не детерміновані середовищем і характеризують так зване „колективне несвідоме”. Архетипи несвідомо відтворюються й отримують зміст в архаїчному ритуалі, міфі, символі, віруваннях, актах психічної діяльності (сновидіннях), в художній творчості.

кров'ю культури, а не ремінісценцією”<sup>23</sup>.

У найзагальнішому вигляді цей ренесансний міф може бути аналітично описаний, слідом за А. Шастелем, так:

— прагнення Відродження обумовлюються потребою оволодіти простором, тому засоби задоволення цієї потреби належать до техніки „видимого”, в якій панівну роль відіграють образ та форма;

— Відродження живиться почуттям повної солідарності між всіма актами людського життя і думкою про те, що всі вони можуть бути одночасно перетворені;

— ренесансні діячі спробували зрозуміти етику, суспільні справи, знання, мистецтво як різні сторони однієї і тієї ж самої центральної реальності;

— всі намагання Відродження пов'язані з роботою „інтеграції”, з глобальним світоглядом, невід'ємним від жаги володіння, переваги й „оновлення”, пов'язані зі складною гармонією, яка постійно спрямована в майбутнє і хоче оволодіти теперішнім;

— піклування про „повернення до Античності” — це наслідок цього прагнення до „нового світу”;

— Ренесанс характеризується нестримною довірою до можливості вирішити всі труднощі, подолати всі перешкоди, перемогти всі суперечності, як тільки належним чином відбудеться їх усвідомлення в кожній сфері і для будь-якої ситуації;

— Ренесанс — це доба великого нетерпіння, коли екзистенція відчувається як напруга<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Баткін Л. М. Ренессансный миф о человеке // *Вопр. лит.* — М., 1971. — № 9. — С. 116–118. *Ремінісценція* — від *піньолат.* *remiriscencia* спогад — риси художнього тексту, що нагадують про інші твори, часто несвідоме відтворення автором чужих образів чи ритміко-синтаксичних ходів.

<sup>24</sup> Див.: Chastel A. *Le mythe de la Renaissance 1442–1520.* — Genève, 1969. — S. 8–11. *Екзистенція* — від *лат.* *existencia*

## § 6. ВІДРОДЖЕННЯ І КОНКРЕТНА СУСПІЛЬНО-ІСТОРИЧНА СИТУАЦІЯ В ТОГОЧАСНІЙ ЄВРОПІ

Ренесансний культурний розвиток не передбачав якоїсь ідеальної суспільної ситуації, тому що:

1) ідеал суспільного устрою, в межах якого і була можлива гармонійна людина, ніде не був втілений у життя;

2) сама ренесансна культура впродовж століть утримувалася як опозиція державі. Так, коли іспанський король Філіпп II (правл. 1556–1598) та його спадкоємці робили спроби знищити театр, який був вільним виразником національної енергії та національних інтересів і користувався серед народу величезною популярністю, то в країні виникало свого роду ідейне „двовладдя” — нація, як це констатують тодішні урядові документи, більше не підкорялася королю, і заборону театру під загрозою всенародного обурення доводилося знімати;

3) власний розвиток ренесансної культури був суперечливим і проходив у постійній боротьбі, характеризується наявністю в ньому не тільки продуктивних, позитивних, але й негативних тенденцій і явищ так званого „самозаперечення” чи „зворотного боку” ренесансного титанізму, як називає це О. Ф. Лосев.

існування — спосіб існування людської особистості. Як одне з основних понять філософського напрямку XX ст. екзистенціалізму, означає центральне ядро людського „я”, завдяки якому воно постає не як емпіричний індивід і не як щось загальне („розум, що мислить”), а саме як конкретна неповторна особистість. При цьому екзистенція не є чимось тим, що можна раціонально визначити і об’єктивувати, а постає „відкритою можливістю”, яка не підлягає об’єктивізації. Саме цим, з точки зору Ж.-П. Сартра (1905–1980), екзистенція відрізняється від заданої наперед сутності людини.

Цей „зворотний бік” Ренесансу виражається у притаманному тій добі розгулі пристрастей, свавілля, розпусти, злочинів, які досягли, скажімо, на батьківщині Відродження — в Італії, неймовірних масштабів і зачепили всі кола тогочасного суспільства, включаючи самих гуманістів та інших ренесансних діячів.

Так, скульптор П’єтро Торріджиані хвалявся скульптору-ювеліру Бенвенуто Челліні (XVI ст.) тим, що якимось в молодості він так сильно вдарив молодого Мікеланджело кулаком в ніс, що аж відчув, як під його кулаком кістка і хрящ носа „стали м’якими, як облатка”. В свою чергу, все життя і Бенвенуто Челліні було сповнене неймовірними пристрастями й пригодами: він кочував з країни в країну, зі всіма сварився, нікого не боявся і не визнавав над собою ніякого закону (вбивав своїх суперників, справжніх і позірних кривдників, лупцював коханок і т. ін.) настільки, що авторитетний італійський історик XIX ст. Де Санктіс з жахом змушений був констатувати: „Він <Челліні> позбавлений і тіні морального почуття, не відрізняє добра від зла і навіть вихваляється злочинами, які не скоював”<sup>25</sup>.

Неймовірними образами й звинуваченнями пронизана і полеміка та боротьба самих гуманістів між собою, яку часто-густо живило почуття пихатості і яка через це велася на рівні звинувачень у содомії, крадіжках коштовностей, шахрайстві, сімейних зрадах тощо. Найповніше і одночасно карикатурно „зворотний бік” ренесансного типу письменника знайшов своє втілення в особі відомого італійського письменника, поета, драматурга і публіциста П’єтро Аретіно (1492–1556). Він спрямовує свої сатиричні стріли проти всіх тих, хто відмовляється дати йому відкупні, по черзі вихваляє ворогуючих монархів Франциска I (правл. 1515–1547) та Карла V (правл. 1516–1556) в залежності від того, хто дасть йому більшу субсидію. Завдяки своєму „злому язичку” Аретіно мав загальноєвропейську популярність, його боялися, його підкупали, і він же пробував дістати кардинальську шапку.

Великим прихильником і знавцем наук, мистецтв та загалом гуманістичної освіченості був тиран Ріміні (місто на півночі Італії) Сигізундо Малатеста (1432–1467), який в 13 років вже вів війсьکو і виказав як великі військові здібності, так і неймовірно жорстоку, дику та похітливую натуру. Заради досягнення якоїсь своєї мети він здатен був перебути будь-які злигодні. В його палаці збиралися філологи і в присутності *lex* (так вони називали Малатесту) вели свої вчені диспути. Дорогітнішою здобиччю

<sup>25</sup> Де Санктіс Ф. История итальянской литературы. — М., 1964. — Т. 2. — С. 192.

свого походу в Морею Малатеста вважав останки платоніка Гемістія Плетона, які він перевіз в Римі й поховав у своєму храмі з почуттям глибокого обожнювання. Навіть запеклий супротивник Малатести папа Пій II (пантифікат 1458–1464) визнавав його гуманістичні пізнання та філософські нахили. І цей же Сигізмундо Малатеста, за свідченнями його сучасника Сільвія, був настільки розбещеним, що гвалтував молодих дівчат, хлопчиків, монахинь, і навіть своїх дочок і зятя, причому його донька завагітніла від свого батька<sup>26</sup>. Один з найганебніших вчинків Малатести — замах на звалтування власного сина Роберта, який захищався від свого батька кинджалом. Через такі і їм подібні вчинки Малатеста був відлучений від церкви, в Римі його приговорили до смерті (відбувся акт спалення зображення Малатести — *in effigie*). Та все це для Малатести не мало особливого значення. Він знущався над церквою і духовенством, не вірив у майбутнє життя, мордував священиків. У Римі він побудував в язичницькому смаці храм, нібито присвячений св. Францискові, а насправді назвав його на честь своєї коханки „Святилицею божественної Ізотти” і прикрасив міфологічними зображеннями.

На всі віки отримала сумну славу своїми злочинами родина Борджія, вже глава якої Родріго Борджія (1431–1503), він же папа Олександр VI (пантифікат 1492–1503), честолюбство, користолюбство та розбещеність поєднував у собі з блискучими здібностями та енергією. Він торгував посадами, милостями і відпущенням гріхів. Він і його син Чезаре Борджія (біля 1475–1507) збирали на своїх нічних оргіях до 50-ти повій. Відомі розмови про те, що вони також отруїли трьох кардиналів (Орсіні, Феррарі, Мікаеля), щоб заволодіти їх багатствами. За спільною думкою, Олександр VI помер через те, що отруївся цукерком, який призначався ним для одного багатого кардинала. Як жорстокий вбивця і братовбивця прославив себе і Чезаре Борджія, який при цьому був для Нікколо Макіавеллі взірцем ідеального правителя, якому притаманні політична логіка, послідовність й енергія, безпощадність і вміння тримати себе в руках, вміння мовчати та залізна воля. Згадаємо і про те, що при Чезаре Борджія, наслідками діяльності якого, окрім усього іншого, було й об'єднання Романії, певний час в якості військового інженера знаходився Леонардо да Вінчі.

Не варто оминати увагою і рід Медічі у Флоренції — одну з найбільш великих у всій Європі купецько-банкірських династій. Навіть Лоренцо Медічі (1449–1492) — центральна постать

першого етапу зрілого італійського Відродження, з іменем якого пов'язаний розквіт флорентійської культури XV ст., при якому збиралася Платонівська академія і який увійшов в історію як найчистіше втілення Ренесансу, великий покровитель наук і мистецтв, — цей самий Лоренцо Медічі відбирав у дівчат придане, страчував і вшав, жорстоко пограбував місто Вольтерру, не цурався інтриг, пов'язаних з отрутою та кинджалом. Коли в 1478 р. викрили закаток Якоппо Пацці, міські вулиці були покриті шматками тіл закатотників та їх родичів, і багатьох вшави на вікнах монастиря.

У 1450 р. в Мілані захопив владу кондот'єр Франческо Сфорца (1401–1466), який завдяки своїй величезній енергії і здібностям змінив положення своєї родини і відчутно підняв Мілан. Успадкувавши владу, його син Галеццо Марія Сфорца захопував живими свої жертви, виставляв на посміховисько звалених ним жінок, а його брат Лудовіко Моро був запеклим інтриганом, закатотником, організатором таємних вбивств, якого французи після захоплення Мілану взяли в полон (там він і помер) і певний час тримали в залізній клітці. І разом з тим всі Сфорца були досить освіченими людьми і меценатами, а Лудовіко Моро відрізнявся блискучим латинським стилем та знанням класиків. І при його дворі багато років жив Леонардо да Вінчі.

До цього всього можна додати утримання священнослужителями м'ясних sklepів, шинків, ігорних і публічних будинків, оргії монахинь, п'янство й бенкети в церквах, бій биків, маскаради, придворні блазні у Ватікані, широке розповсюдження літератури з явним порнографічним елементом (на зразок збірки епіграм латинського поета Італії першої половини XV ст. Антоніо Беккаделлі „Гермафродит”) й живопису, присвяченому зображенням Леди, Ганімеда, Пріапа, вакханалій (причому подекуди такі картини виставлялися в церквах поруч із зображеннями Христа й апостолів), відсутність різниці між порядними жінками і повіями, між законними і незаконними дітьми (до речі, позашлюбних дітей мали всі: гуманісти, духовні особи, папи, князі) — все це теж належить до характерних реалій доби Відродження<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Приклади цієї непривабливої сторони ренесансних часів більш детально — див. Лосев А. Ф. Естетика Возрождения. — С. 122–134; Буркгардт Я. Культура Італії в епоху Возрождения: В 2 т. / Пер. С. Брилланта. — СПб., 1905–1906; Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто / Пер. К. С. Шварсалона. — СПб., 1904; Зайчик Р. Люди и искусство итальянского Возрождения / Пер. Е. Герстфельд. — СПб., 1906.

<sup>26</sup> Див.: Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто / Пер. К. С. Шварсалона. — СПб., 1904. — С. 15–16.

Разом з тим обидві ці сторони Відродження — „передня” і „зворотна” — мають єдине джерело і є, на думку О. Ф. Лосєва, результатом „стихійного людського самоствердження і такого ж властивого для доби Ренесансу індивідуалізму”<sup>28</sup>. А знання цих обидвох сторін одного явища потрібне для того, щоб розглядати епоху у всій її повноті, не ідеалізувати і цим міфологізувати її, не абсолютизувати в ній одне за рахунок нехтування чи замовчування чогось іншого, бо все було тісно пов’язано між собою. Тільки так можна зрозуміти досвід будь-якої історичної чи історико-культурної доби у всій притаманній їй неминучій суперечливій повноті.

### § 7. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ І КУЛЬТУРА СХОДУ<sup>29</sup>

При розгляді й оцінці європейського Відродження як певної історико-культурної доби в розвитку середньовічної європейської цивілізації треба враховувати закон культурного синтезу, який реалізує себе в умовах постійного культурного обміну між народами. І тоді стане очевидним, що ренесансна епоха в культурі Європи була конкретним (і далеко не першим, а радше — узагальнююче завершальним)

<sup>28</sup> Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 122, 121.

<sup>29</sup> Даний параграф побудований на основі адаптаційної аналітичної систематизації таких наукових і науково-методичних джерел: Чалоян В. К. Восток-Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. Изд. второе, испр. и доп. — М., 1979. — 216 с.; Султанов Ю. І. „Заповітна мова” класичної суфійської поезії епохи мусульманського Ренесансу // Галицько-буковинський хронограф. Гуманітарний альманах. — Івано-Франківськ; Чернівці, 1997. — № 1(2). — С. 75–90; Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — Бібліотека тижневика „ЗЛ”. Книга дев’ята. — К., 2000. — Число 25–28 (185–189). — 64 с.

проявом ренесансної тенденції більш глобального масштабу. „Ренесанс, — зазначає О. Ф. Лосєв, — був рішуче всюди, в різні епохи, з різним змістом”<sup>30</sup>.

Наприклад, в науці говорять про китайське Відродження, яке розпочалося ще в VII–VIII ст., тобто раніше, ніж в Західній Європі, і переросло, як пише О. Ф. Лосєв, в справжній філософський Ренесанс XI–XVI ст.<sup>31</sup>

Порівнюючи ренесансні процеси в Італії та Китаї, М. І. Конрад писав: „...Колюччо Салютаті (1331–1406) і Леонардо Бруні (1369–1444) — обидва — послідовники Петрарки, пустили в обіг слово *humanitas*, яке вони знайшли в давнині — у Цицерона <106–43>; вони вважали, що це слово найкраще визначає... її <людини> людську гідність і притягає до знань. Таке ж слово — в китайській мовній формулі воно звучить *жень* — запустив в обіг Хань Юй <768–824> і саме для того, щоб ним позначити відмінність „Шляху” його часу від „Шляху” до нього. Слово ж це він знайшов також у давнині — в Конфуція <бл. 551–479>. Який сенс має китайське *жень* у самого Конфуція, гранично ясно: на питання, „що таке *жень*”, він відповів: „любов до людини”. Хань Юй сказав інакше: „любов до всіх”».

„Гуманізм і Відродження — ось найбільш загальні і в той же час основні рушійні сили епохи Ренесансу, якою вона постає в історії людства в своїх двох варіантах — італійському та китайському... Визначався ними і сам стиль життя: для гуманістів як Італії, так і Китаю, властиве прагнення до практичної діяльності, до розповсюдження своїх ідей. Однаковими в обох випадках були і засоби їх розповсюдження:

<sup>30</sup> Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 16.

<sup>31</sup> Див.: Конрад Н. И. Запад и Восток. — М., 1972. — С. 174–207.



публічні виступи, заняття з учнями, бесіди з друзями, дискусії з противниками; послання, памфлети, статті, трактати, які утворили наукову, публіцистичну літературу; дослідження, коментарі до класиків, що утворили спеціальну ренесансну філологію. Вся ця багатогранна діяльність показала нам існування особливої суспільної верстви — інтелігенції, яка за своїм положенням, характером діяльності, за своїм типом різко відмінна від діячів культури попередніх часів, що виступили в образі пророків, мудрих, учителів, майстрів. Гуманісти Відродження — письменники, вчені, художники — започаткували новий тип інтелігенції нового часу, а коло їх діяльності багато в чому окреслило коло діяльності інтелігенції наступних епох<sup>32</sup>.

Так само ще до італійського й загальноєвропейського Ренесансу, в VIII ст., розпочалося культурне Відродження на Близькому Сході, в історії культури якого період з VIII по XVI ст. називають епохою мусульманського Ренесансу. Зміст цієї доби визначала переважно арабська й ірано-таджицька поезія<sup>33</sup>. І тут можна знайти низку суттєвих спільних рис, які об'єднують східне і західне Відродження.

Наприклад, у VIII–IX ст. в Арабському халіфаті поживається інтерес до античної науки, культури, мистецтва, активно перекладається (часто з сірійської мови) на арабську мову грецька філософська й наукова література, книги з астрології, алхімії. З'являється навіть теорія, згідно з якою мудрість грецьких мислителів, що жили в доісламську добу та були „невірними”, вважалася світлом від лампади прощства. Поступово починає домінувати й антична

<sup>32</sup> Конрад Н. И. Запад и Восток. — С. 221–222, 238.

<sup>33</sup> Див.: Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — С. 11.

містика олександрійського періоду (гносис), елементи якої є вже в Корані (початок VII ст.). „Знавцем грецької науки”, „царем філософів Сходу і Заходу” називали Омара Хайяма (1048–1131). Він вважав себе у філософії послідовником Ібн Сіні (Авіценни, 980–1037), модель Всесвіту якого з „Книги зцілення” була сприйнята західноєвропейськими схоластами і знайшла своє відображення в „Божественній Комедії” Данте<sup>34</sup>.

Чимало спільного з атмосферою, ідеями і мотивами західноєвропейського Ренесансу має східний суфізм — мусульманський містицизм, що своїм початком сягає VII ст., а з X ст. інтенсивно поширюється по всьому мусульманському світі. В академічній науці розрізняють моністичний, пантеїстичний та синкретичний напрями суфізму. В X ст. в суфізм проникають ідеї елліністичної філософії (передусім концепція еманациї)<sup>35</sup>. Суфізм певним чином пронизує неоплатонізм. З неоплатонізмом в мусульманському містицизмі пов'язана розробка ідеї, згідно з якою в реальній жінці як матеріальному образі, що втілює гармонію і красу, незримо присутній Творець, і її краса сприймається як втілення краси Творця у його творіннях. У суфіїв ідея Особливої (глибокої) любові нерозривно пов'язана з ідеєю досконалості людського існування. Особлива любов, згідно з суфійським ученням, досягає прекрасне у всіх його проявах, але її увага зосереджена на сутності, яка і є єдиною реальною любов'ю. Метою суфізму є самовдосконалення, а саморозвиток тут сприймається як культура обраних. Суфізм не визнає жодних догм і не вміщує

<sup>34</sup> Див.: Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — С. 12, 38.

<sup>35</sup> Див.: Ислам. Краткий справочник. Изд. 2-е, доп. — М., 1986. — С. 105–107. Еманация — становлення.



себе ні в які рамки. До ісламу суфії ставилися як до виявлення суттєвого зльоту трансцендентального вчення. Суфієві Абу Хаміду аль-Газалі (1059–1111) вдалося примирити ортодоксальний іслам з інтелектуалізмом, за що він отримав вищий титул „Шейх-уль-Іслам” („Опора Ісламу”). Серед суфіїв були великі вчені, теологи і поети. Вони дотримувались атомістичних поглядів, сформулювали еволюційне вчення за шість століть до англійця Чарльза Дарвіна (1809–1882), першими відкрили теорію архетипів, відому в сучасній Європі як теорія швейцарця Карла Юнга (1875–1961)<sup>36</sup>, випередили психологічні теорії австрійця Зігмунда Фройда (1856–1939). Суфіїв шанували як святих і знищували як еретиків<sup>37</sup>.

**— Якими були, з огляду на вищесказане, найважливіші культурні джерела західноєвропейського Відродження?**

Єдина на сьогодні в пострадянському просторі академічна дев'яти томна „Історія всесвітньої літератури”, видана в 1980-ті роки московським Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР, на це питання відповідає так: „Найважливіші культурні джерела самого західного Відродження були зосереджені не тільки в Давньому Римі, але й у східному Середземномор'ї, в Давній Греції та в Візантії. Через посередництво Візантії і прямо від арабів та їх персидських, середньоазіатських й андалузьких спадкоємців поширювався вплив східних культур, а також нові хвилі античного впливу в формі, майже

<sup>36</sup> На думку професора Рома Ландау, К. Юнга не можна вважати першовідкривачем теорії архетипів, бо ця теорія вже була сформульована до нього суфієм Мухі ад-Дін ібн аль-Арабі (1165–1240) (див.: *Landau R. Philosophy of Ibn Araby. — New York, 1959. — Р. 40 й наст.*

<sup>37</sup> Див.: *Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — С. 5–10.*

так само необхідній для всього європейського Ренесансу, як сама латинська традиція, що з'єднала його з культурою Давнього Риму та Давньої Греції”<sup>38</sup>. І це не випадково.

Країнам Заходу та Сходу, які входили до Середземноморського басейну, була притаманна певна спільність та єдність. Вона полягала в тому, що досягнення матеріальної та духовної культур кожної його частини ставали в своїй основі надбанням всього середземноморського світу. Захід сприйняв досягнення східної культури на базі свого тісного спілкування зі Сходом, що виявилось можливим в результаті хрестових походів. При цьому відомо, що матеріальна і духовна культура Візантії та країн Близького Сходу до XIV ст. перевершувала за своїм рівнем розвитку сучасну їй західну культуру. Ось чому Захід в ситуації всебічного спілкування з країнами Сходу прагнув сприйняти їх культури.

На початку XX ст. в науці точилася суперечка стосовно джерел походження пізньоантичного та ранньохристиянського мистецтва. Римська клерикальна школа мистецтвознавства висловлювалася на користь римського (європейського) походження ранньохристиянського мистецтва<sup>39</sup>. Натомість в Росії Н. Кондаков, Д. Айналов, в Західній Європі І. Стржиговський відстоювали ідею про східні джерела римського та ранньохристиянського мистецтва<sup>40</sup>. Найбільш вірогідним, на мою думку, є висновок, який зробив з цього приводу В. К. Чалоян: „Якщо вірно, що хри-

<sup>38</sup> *Балашов Н. И. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1985. — Т. 3. — С. 21.*

<sup>39</sup> Див.: *Kraus F. K. Geschichte der christlichen Kunst. — Freiburg, 1896.*

<sup>40</sup> Див.: *Айналов Д. Эллинистические основы византийского искусства. — СПб., 1900. — С. 4–5; Strzygowski J. Orient oder Rom. — Leipzig, 1901. — S. 8.*

стіянство спочатку виникло на Сході і тільки згодом просунулося на Захід, якщо вірно, що еллінізм розповсюджувався також зі Сходу на Захід, то ясно, що культурні начала загалом були сприйняті Заходом у Сходу<sup>41</sup>.

**— Як відбувався культурний обмін між Західною Європою і Візантією в напрямі розвитку самої європейської культури і стосовно підготовки умов для розгортання західноєвропейського Ренесансу, зокрема гуманістичного “відродження” античної спадщини?**

Вплив Візантії на Західну Європу прослідковується не тільки за доби Середньовіччя, але й у XIV-XV ст. Так, 1338 р. в Італію за дорученням імператора Андроніка II Палеолога відправився Варлам з метою домогтися політичного і релігійного об'єднання Візантії з Заходом і організувати спільний хрестовий похід проти турків. В Італії Варлам проповідував свої філософські погляди, спілкувався з багатьма діячами західноєвропейського гуманізму, в тому числі з Петраркою і Боккаччо, став, за свідченням самого Петрарки, їх безпосереднім учителем в галузі грецької мови, філософії Еллади та еллінізму. Таку ж роль відіграли й учні Варлама: Перуджино, Леонтій Пілат, візантійський посол у Венеції Мануїл Хрисолор.

В Італії Равенна стала осередком візантійського мистецтва, Флоренція з її Платонівською академією, заснованою в 1459 р. Козімо Медічі, — центром вивчення грецької Античності і зокрема платонізму. Саме тут, у Флоренції, розгорнув свою діяльність візантійський мислитель Георгій Геміст Пліфон (Плетон, 1355–1452), який читав в академії Козімо Медічі лекції з філософії Платона, написав працю про відмінності між Арістотелем і Платоном, спрямовану

<sup>41</sup> Чалоян В. К. Восток-Запад... — С. 115.

на захист Платона і проти Арістотеля. Ця праця викликала полеміку як на Заході, так і на Сході<sup>42</sup>.

Ідейним попередником Плетона був видатний візантійський гуманіст XIV ст. Феодор Метохит, який відкрито ставив і обговорював питання про причини щастя чи нещастя людини, про те, що краще — світська радість чи сумний монастир. Завдяки ж самому Плетону на Захід проникла філософія Платона, яку в цілісному викладі до цього часу тут не знали ні в оригіналі, ні в перекладі на латину. Платонівське вчення Захід знав лише як щось протилежне філософії Арістотеля й чуже ідеології церкви. Плетон і його послідовники репрезентували Платона в неоплатонічній інтерпретації Прокла, що призвело до розповсюдження в флорентійській Платонівській академії нового варіанта неоплатонізму. Тут перекладали та коментували завезені зі Сходу твори Платона, Арістотеля та неоплатоніків пізніших часів. Під впливом Плетона тут робили спроби синтезувати вчення неоплатоніків і Платона, а в період, коли академією керував Марсіліо Фічіно, — примирити Арістотеля з Платоном, знайти точки зіткнення між платонівськими й арістотелівськими ідеями та філософією християнства<sup>43</sup>.

Культурна спадкоємність між Візантією і Заходом здійснювалася і в Римі, де папа Микола V (пантіфікат 1447–1455) створив центр науки, мистецтва й філософії. Тут активно проявив себе гурток константинопольського латинофіла Віссаріона Нікійського (бл. 1403–1472), який назавжди оселився в Італії після невдалої спроби об'єднати Візантію з Заходом. Саме завдячуючи Віссаріону Нікійському, який був пере-

<sup>42</sup> Див. про це докл.: Чалоян В. К. Восток-Запад... — С. 134–136.

<sup>43</sup> Див. про це докл.: там само. — С. 134–135 й наст.

кладачем з грецької мови на латинську „Метафізики“ Арістотеля, Захід разом з творами Платона отримав у достеменному вигляді і праці Сталіріта.

**— Як відбувався культурний обмін між Західною Європою і культурами ірано-арабського Сходу в аспекті забезпечення загальнокультурної спадкоємності як основного закону розвитку людської культури, як фактора розвитку самої європейської культури і стосовно підготовки умов для розгортання західноєвропейського Ренесансу, зокрема гуманістичного „відродження“ античної спадщини?**

Гуманістичний світогляд доби Відродження формувався в опозиції не тільки до схоластики, але й в боротьбі з культом Арістотеля, ірано-арабським перипатетизмом та латинським аверроїзмом. Так, венеціанські аверроїсти називали Петрарку „неуком“ за те, що той не дотримується вчення Аверроеса. В свою чергу, Петрарка в книзі „Про себе самого і багатьох неуків“ назвав Аверроеса „скаженим собакою, який гавкає на Христа і католицьку віру“. Та все ж навіть в такий спосіб, через заперечення, ірано-арабський перипатетизм та латинський аверроїзм виступили факторами, які відіграли свою роль у формуванні світоглядної основи європейського Відродження, яке з самого початку розвивалося під впливом Сходу<sup>44</sup>.

В результаті складних історичних подій і процесів європейський Захід врешті-решт створив якісно нову цивілізацію і культуру. Та їх джерелом була також культура народів Сходу, яка передала європейцям і свої надбання.

<sup>44</sup> Про факти цього впливу — див. також: Нуубидзе І. Ш. И. Руставели и Восточный Ренессанс. — Тбилиси, 1967. — С. 93-95.

## § 8. ОСОБЛИВОСТІ І ВЕКТОРИ „КАРТИНИ СВІТУ“ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

### 8.1. СФЕРА ЗАГАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ ОСНОВ

Єдино доступним і безперечно переконливим для гуманістів було середньовічне уявлення про ціннісно упорядкований Космос. Це уявлення в них підкріплювалося платонівською та арістотелівською онтологією. За всієї прихильності до „експериментальних сфер“ алхімії, астрології та натуральної магії, гуманізм все ж дивився на всесвіт крізь призму текстів давніх авторів. При цьому гуманізм не відмовлявся від ідеї створеного Космосу з людиною як його метою і центром, а прагнув обґрунтувати привілейоване, ієрархічно вище положення людини в Космосі та її божественну природу. Ось чому, вважає Г. К. Косіков, гуманізм і Ренесанс загалом не висунули таких позитивних ідей, ідеалів і цінностей, які були б альтернативними християнству в цілому як завершеній світоглядній системі

Не була принципово підірвана за доби Відродження і роль релігії та релігійних інститутів. У самому Західному Ренесансі, пише з цього приводу О. Ф. Лосєв, матеріалізм і атеїзм були відсутні, і з'явилися вони в Західній Європі не раніше XVIII ст.<sup>45</sup> Криза в західній церкві, яка викликала спочатку Реформацію, а потім і Контрреформацію, не торкалася християнства як такого, не зачіпила його авторитетності як віри. Традиційна полеміка між томізмом і аверроїзмом врешті-решт призвела наприкінці XVI ст. до виникнення так званої „другої схоластики“,

<sup>45</sup> Див.: Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 31.

схоластики", яка стала ідеологією Контрреформації<sup>46</sup>.

При цьому вказані церковні рухи, кожен по своєму, був пов'язаний з гуманістичним рухом:

— Реформація на початку мала точки зіткнення з гуманізмом, а вже потім протиставила себе йому, побачивши в гуманізмі загрозу релігії (достатньо вказати на спілкування між її главою Мартіном Лютером і послідовним гуманістом загальноєвропейського масштабу Еразмом Роттердамським, яке закінчилося відомою полемікою між ними стосовно проблеми свободи волі);

— католицька церква, витримавши удари реформаторів, у процесі оновлення своєї діяльності відповідно до нових історичних умов активно використовувала, на відміну від протестантизму, досягнення гуманістичної думки.

У будь-якому разі, як зазначає В. І. Рутенбург, „Бог присутній в філософії навіть найрадикальніше налаштованих мислителів Відродження”<sup>47</sup>.

Крім того, гуманізм не суперечив загальним основам християнського віровчення, а тільки привілюював світські дисципліни. Ось чому церква не могла і не пробувала „заборонити” гуманізм. Адже „заборонити” гуманізм було просто неможливо, бо це б означало заборонити давніх авторів (Арістотеля, Платона,

<sup>46</sup> *Томізм* — від лат. Thomas Тома чи Фома — провідний напрям в католицькій філософії, заснований у XIII ст. Фоною Аквінським. Основні ідеї: гармонія віри і розуму, божественний ієрархічний порядок, визнання загальних ідей у божественному розумі (тобто до одиничних речей), в самих речах (як загальне в одиничному) і людському розумі, що пізнає речі (тобто після речей). *Аверроїзм* — учення середньовічного арабського філософа XII ст. Аверроеса (Ібн-Рошда), який жив в Іспанії за часів Кордовського халіфату, та послідовників цього вчення. Основні ідеї: вічність світу, смертність душі, взаємна незалежність істин філософії та богослів'я (теорія подвійної істини).

<sup>47</sup> *Рутенбург В. И. Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978. — С. 18.*

Вергілія й Овідія й ін.), заборонити поезію, риторику, історію, правознавство, які вже давно складали невід'ємну частку західноєвропейської культури. А факти настороженого ставлення церкви до гуманістів були пов'язані, по-перше, з еволюцією схоластики в XIV–XV ст. в напрямі негативного ставлення до античної культури, що викликало рішучу неприязнь у гуманістів, по-друге, з байдужістю гуманістів до питань церковної організації і християнської догматики (вчення про природу віри, про благодать, до христології й ін.), по-третє, з тим, що гуманісти повстали проти узурпації професіоналами-богословами права на тлумачення Біблії. При цьому в загальносвітоглядному плані ренесансні гуманісти були теїстами<sup>48</sup> в тій мірі, в якій були віруючими християнами, і в цьому відношенні вони нічим не відрізнялися від доренесансних мислителів Августина Аврелія (354–430) чи Фоми Аквінського (1225 чи 1226–1274).

Але суттєвою тенденцією Відродження була також певна „деонтологізація” антично-середньовічних цінностей: ці цінності за доби Ренесансу перетворювалися з беззастережно онтологічних в самодостатньо-естетичні, стаючи, як і власне життя гуманіста як людини, предметом естетичного милування. Прикладом цього є, зокрема, суто ренесансний побут, який виник і був породжений добою Відродження. Так, як засвідчують документи Платонівської академії у Флоренції кінця XV ст.<sup>49</sup>, її ренесансний побут

<sup>48</sup> *Теїзм* — від гр. theos бог — релігійно-філософське вчення, яке на відміну від пантеїзму вважає Бога абсолютною нескінченною надсвітловою і надлюдською особистістю, а на відміну від деїзму розглядає світ як здійснення божественного задуму (про-мислу).

<sup>49</sup> Платонівська академія (її називали *Platonica familia* — „Платонічна сім'я”) була заснована у Флоренції 1459 р. за часів правління у Флорентійській республіці Козімо Медічі. Її розквіт припадає на 1470–1480 рр., тобто на часи правління внука



включав турніри, бали, карнавали, святкові виїзди та бенкети, загалом усякі принади навіть повсякденного життя, обмін квітами, віршами й мадригалами, листування, прогулянки, любовну дружбу, артистичне володіння італійською, грецькою, латинською й іншими мовами, обожнювання краси думки, захоплення релігією й літературою всіх часів та всіх народів. Саме в атмосфері такого побуту Марсіліо Фічіно переклав на латину всього Платона (в 1477), Плотіна (в 1485) і частково Діонісія Ареопігита, античних неоплатоніків Порфірія, Ямвліха, Прокла та інших античних письменників і філософів. Тут же він, будучи католицькою духовною особою, яка відправляла богослужіння і наставляла віруючих в їх пошуках спасіння душі, більше того, будучи каноніком, настоятелем кафедрального собору у Флоренції, серйозно займався астрологією, демонологією, чаклунством, за що не раз змушений був виправдовуватися перед інквізицією.

В свою чергу, Бальдассаре Кастільоне у своєму трактаті „Придворний” (1514–1518) вказує такі обо-

Козімо на ім'я Лоренцо (правл. 1469–1492). Платонівська академія була чимось середнім між клубом, ученим семінаром та релігійною сектою. Це було вільне товариство людей, закоханих у Платона і в неоплатонізм, які зібралися з різних суспільних верств і професій, з різних місцевостей. Тут були: духовні особи, світські люди, поети, живописці, архітектори, республіканські правителі та республіканські ділові люди. Серед них: Крістопоро Ландіно (коментатор Вергілія, Горація, Данте), Лоренцо Медічі, Піко дельла Мірандола (розширив інтелектуальний горизонт „Платонічної сім'ї” знайомством зі східними джерелами), Франческо Каттані, Анджело Поліціано й ін. на чолі з Марсіліо Фічіно. Кінцю ж платонічного руху сприяли заколот Пацці (1478), суспільні та релігійні заворушення у Флоренції, революція 1494 р., загибель Савонароли, від проповідей якого академіки очікували оновлення християнського світу, і загалом наближення політичного падіння Італії (докл. див.: *Loose A. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 316–351; *Chastel A. Marsile Ficin et l'art*. — Genève; Lille, 1954. — S. 7–14).

в'язкові риси тодішньої вихованої людини: вміння гарно битися на шпагах, граціозно їздити на коні, вишукано танцювати, завжди приємно та ввічливо говорити, володіти музичними інструментами, завжди бути простим й природним, світським і в глибині душі віруючим. У фіналі цього трактату — панегірик Амурові як подавцю всіх благ, включаючи душевне спасіння. У Платонівській академії й у Бальдассаре Кастільоне перед нами явище злиття неоплатонізму та гуманізму, релігійної віри (разом із вченням про спасіння душі) й абсолютно світського життєствердження зі всілякими прикрасами та достоїнствами блискучого земного життя.

Таким чином, ще за 300 років до Канта, Марсіліо Фічіно та Бальдассаре Кастільоне, хай поки що лише як результат своєї безпосередньої художньої інтуїції, та все ж проповідують загальну естетичну предметність. І тільки через три століття європейські мислителі зможуть сформулювати цю естетичну самоодатність в достатньо точних категоріях.

Нарешті, в розмові про світоглядні основи Відродження варто зважити на те, що ренесансні діячі дотримувалися різних філософсько-етичних поглядів.

### 8.1.1. РЕНЕСАНСНИЙ (СВІТСЬКИЙ) ПЛАТОНІЗМ І НЕОПЛАТОНІЗМ

Дух Відродження — це дух стихійного самоствердження людини в її творчому ставленні як до всього навколишнього світу, так і до самої себе. Життя й світ існують у просторі, і ренесансна людина прагнула подолати цей простір і творчо собі його підкорити. Їй хотілося абсолютно все пізнати, у все ввійти і все творчо перетворити, не обмежуючись при цьому ні суто матеріальним існуванням, ні суто ідеальними схемами, натомість прагнучи поєднати



(синтезувати) натхненне переживання духовності з матеріальним розумінням життя. А єдина глибоко синтетична філософська система, яка обіймала собою і все матеріальне, і все ідеальне, була на той час репрезентована виключно платонізмом<sup>50</sup>, зокрема такою його модифікацією, як неоплатонізм<sup>51</sup>, який

<sup>50</sup> *Платонізм* — вчення про верховенство ідеї (ейдосу) над матерією. Ідея сприймається як модель, що породжує різні свої матеріальні інтерпретації (часткові втілення). Платонізм виходить з двох емпіричних, слухних й загальнозрозумілих спостережень: 1) повітрям можна дихати, але ідеєю повітря дихати неможливо; 2) частина та суцільна текучість речей заважає відрізати одну річ від іншої, а в межах однієї речі не дозволяє називати її в цілому. Якщо кожен момент становлення речі зникає в момент своєї появи, то робиться незрозумілим, що ж таке сама річ, яка кожен момент постає й кожен мить змінюється. Звідси ідея речі — це смислова повнота речі, яка володіє самостійним і цілком повноцінним існуванням. Річ може загинути, ідея речі — вічна. При цьому платонівський світ ідеї визначає собою, осмислює й організує також всю людську особистість.

<sup>51</sup> *Неоплатонізм* (III–VI ст.) — переосмислення платонізму під впливом Арістотеля. Арістотель вніс у платонівські ідеї не тільки світ об'єкта, але й світ суб'єкта: Нус–Розум (світ ідеї) є самосвідомістю і одночасно тим, що мислить, і тим, про що мислиться. Нус — це надкосмічна свідомість, розумова (інтелегібельна) матерія. Звідси ідеї осмислюються в їх зверненості до світу і постають потенцією й енергією будь-якого можливого інобуття. Неоплатоніки теж вчили про Розум, який сам себе усвідомлює, про Світову Душу як таку ідею, що сама рухається і є началом руху загалом для будь-якої речі. Результатом рухомості такої ідеї у неоплатоніків став Космос. Космос виявляється граничним художнім втіленням Світової Душі. При цьому засновник античного неоплатонізму Плотін (III ст.) обґрунтував категорію Єдиного (субстанція, яка вища за всі свої ознаки і не поділяється на них без залишку) і зробив це трансцендентне Єдине предметом людської свідомості, яка може пізнати його тільки в нерозчленовано-захопленому стані надрозумного екстазу. Естетику неоплатонізму можна сформулювати таким чином: краса — це космос з Землею посередині і з небесним куполом зверху, що чуттєво сприймається, який можна бачити і чути; цей космос складається з правильно розташованих та точно рухомих світил; цей космос через періодичні пожежі здатний перетворюватися у вогненний хаос, але так само періодично повертає собі абсолютну

ще у своєму античному варіанті довів платонівську доктрину до інтимних людських відчуттів та прагнув перевести все абстрактне й ідеальне, що було у Платона, на мову інтимного відчуття значущості будь-якої платонівської категорії. Неоплатонізм наблизив платонівську систему до людини, перевівши її на мову людського переживання, залишивши при цьому за буттям його об'єктивність<sup>52</sup>.

Для такої мети цілком доречним і своєчасним опинився Арістотель, який зі своїм постійним прагненням перетворювати абстрактні категорії в одиничні конкретності суттєво сприяв перетворенню платонізму в інтимне відчуття впливу космічних ідеї на все людське життя й на всі людські переживання. Ось чому недоречно добу Відродження сприймати як суцільну боротьбу з Арістотелем, якого, як антипода, нібито тільки і можна протиставляти Платону. В цьому відношенні О. Ф. Лосєв нагадує, що вже античний неоплатонізм був фактично органічним об'єднанням Платона з Арістотелем, і з огляду на це вважає, що саме таке органічне об'єднання цих двох грецьких філософів є найхарактернішою рисою ренесансного неоплатонізму<sup>53</sup>.

гармонійність, порядок й бездоганно правильну рухомість. Сам космос є максимальним здійсненням Розуму як ідеального першопринципу при допомозі перманентно пульсуючої рухомості космічної душі, в чому і знаходить своє втілення вічна і всеосяжна одиничність буття в цілому. Загалом неоплатонізм був вченням: про Єдине, про Світовий Розум, про Світову Душу, про Космос.

<sup>52</sup> Див. про це: *Лосєв А. Ф. Естетика Возрождения.* — С. 69–73.

<sup>53</sup> Так, італійський гуманіст, історик, літератор та графік Лоренцо Валла (1407–1457) критикує формалістичну силогістику Арістотеля, не чіпаючи його риторичної та ймовірної логіки. На початку Кватроченто італійський письменник та історик Леонардо Бруні (Аретіно, біля 1374–1444) перекладає Арістотелеву „Етику“, „Політику“, „Економіку“. Папа-гуманіст Микола V (пантіфікат 1447–1455) доручає грекам Трапезунцію та Газі переклад Арістотеля. Лауро Квіріно тлумачить Арістотеля публічно на площі

Саме неоплатонічне вчення про Розум перш за все приваблювало європейське Відродження, адже ренесансна людина хотіла обґрунтувати і себе, і оточуючий її матеріальний світ. А це для ренесансної свідомості означало репрезентувати матеріальний світ у максимально живому, максимально яскравому та привабливому для зору і слуху вигляді. І в цьому своєму прагненні до звеличення світу філософи Відродження доходили до справжнього пантеїзму, тобто до прямого обожнювання структури й історії космосу. Ренесансна свідомість відчувала саморух у світі і саме його використовувала для обґрунтування самоствердження людини, чому і мислила цей саморух у вигляді окремої субстанції — Світової Душі, яку розцінювала як Перше рушійне (саморушійне) начало всієї природи і всього космосу. В такому підході стихійне самоствердження людини виявлялося наближенням до Розуму та Душі.

Так само єдиним засобом і теоретичною побудовою, що дозволяли людині Відродження ствердити себе назавжди і знайти для себе вічну опору в бутті, було неоплатонічне вчення про Єдине. Воно виходило за межі церковної традиції, і тут папський кардинал та єпископ, видатний німецький мислитель Микола

у Венеції. Єрмолао Барбаро кладе все життя на поширення Арістотеля. Навіть у самому центрі платонізму, у Флоренції, відданий Платону Аргіропул викладає публічно Арістотеля, італійський поет, гуманіст Анджеоло Поліціано (1454–1494) читає з кафедри арістотелівські „Етику”, „Органон”, „Аналітики”, а Марсіліо Фічіно взагалі вважає Арістотеля шляхом до Платона. В свою чергу, і німецька Реформація XVI ст. використала Арістотеля для обґрунтування свого нового світогляду. Звідси О. Ф. Лосев доходить висновку, що суто західноєвропейський ренесансний світський неоплатонізм з метою звеличення людини в оточенні буття, яке розуміється переважно естетично, активно використав і Платона, і Арістотеля (див. про це: Лосев А. Ф. Естетика Возрождения. — С. 44–45). На доказ вказаної ідеї О. Ф. Лосев свідомо спрямував свою об'ємисту „Естетику Відродження”.

Кузанський (1401–1464), і глава флорентійської Платонівської академії, богослов-платонік, канонік Марсіліо Фічіно (1433–1499), який намагався поєднати ідеали Відродження з християнськими догматами, і переконаний антицерковник, італійський філософ і поет пізнього Відродження Джордано Бруно (1548–1600) цілком однаково і в одному і тому ж самому сенсі виявилися прибічниками неоплатонічного постулату надрозумної першоєдності.

Так, папський кардинал і єпископ (і в силу цього прихильник строгої католицької ортодоксії) Микола Кузанський<sup>54</sup> трактував божество як своєрідне активне становлення. Бог для Миколи Кузанського як граничне поняття, до якого можна тільки наближатися, та якого неможливо остаточно досягти, — це перш за все чиста можливість (*posse*) буття, можливість становлення (*posse fieri*), а божественне буття — це те, що є одночасно і буттям, і активною можливістю буття, — це „буття-можливість” (*possesit = posse est*<sup>55</sup>). Тут буття і можливість — одне й те ж саме<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> Микола Кузанський (Nicolaus Cusanus), Миколай Кребс (1401–1464) — німецький філософ, теолог, математик, вчений (до речі, створив перші географічні карти Центральної та Східної Європи), церковно-політичний діяч. Основні трактати: „Про можливість-буття” („De possest”), „Про учене незнання” („De docta ignorantia”), „Про бачення Бога” („De visione Dei”), „Про припущення” („De coniecturis”), „Гра в кулю” („De ludo globi”), „Компендій” („Compendium”) й ін. Мав значний вплив на європейське Відродження, в тому числі на Марсіліо Фічіно, Джордано Бруно, Леонардо да Вінчі, Альбрехта Дюрера, Рафаеля (див.: *Hempel E. Nicolaus von Cues in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst.* — Berlin, 1953; див. також: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связи с современными духовными и интеллектуальными движениями / Пер. Н. А. Белоусовой. Общ. ред. и предисл. В. Н. Гращенкова. — М., 1973. — С. 67 й ін.). Твори Миколи Кузанського в російських перекладах — див.: *Николай Кузанский.* Соч.: В 2 т. / Пер. З. А. Тажуризиной и др.; Сост. В. В. Библихина; Общ. ред. В. В. Соколова, З. А. Тажуризиной; Вступит. ст. З. А. Тажуризиной. — М., 1979–1980.

<sup>55</sup> Переклад латинських термінів М. Кузанського, зокрема категорії „*possesit*”, подається за О. Ф. Лосевим (див.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 292).

Нескінченний і тому незбагнений абсолют (= божественне начало) може виявити себе збагненим (зрозумілим) чином лише в конкретних речах, які завдяки цьому отримують безмежну цінність. Проте будь-яка річ засвідчує творця (Єдине) тільки тоді, коли вона є сама собою і нічим іншим. Ось чому для Миколи Кузанського принципово важливою виявляється *індивідуальність, неповторність та єдиність* кожної речі. В такій системі мислення індивід є не протилежністю загальному, а виступає істинним здійсненням останнього, так що все особливе та індивідуальне є самими собою виключно через свою причетність до Бога (Єдиного). Далі Микола Кузанець обґрунтовує творчу суб'єктивність, випереджаючи, як вважає О. Ф. Лосев, видатних представників німецької класичної філософії Іммануїла Канта (1724–1804), Йогана Готліба Фіхте (1762–1814) і Георга Вільгельма Фрідріха Гегеля (1770–1831). Логіка думки Миколи Кузанського така: вищою інстанцією людської особистості є розум, що дозволяє їй виступати в світі в якості вільного творця початка і цим бути подобою творця абсолютного (Бога), тобто не залежати від своїх конкретних проявів і не потребувати для своєї діяльності іншого прообразу, крім самого себе<sup>57</sup> (Бог творить подібне до себе → людина подібна до Бога ⇒ людина теж творить подібне до себе). Проявами людського розуму є людські *мистецтва* (наприклад, математика, музика), які, за вищевикладеною логікою, теж вільні й самототожні. При цьому, як вважає Микола Кузанський, будь-яка людська творчість, пізнання і буття „кон'єктуральні”, „здогадні”, і в цьому теж підтвердження волі і самостійності людського розуму: розум „породжує” з себе „кон'єктури” („припущення”) саме тому, що, рефлектуючи самого себе, він усвідомлює себе єдиною основою, сенсом і мірою свого світу,

<sup>56</sup> „Тому, — пише далі О. Ф. Лосев, — бог Миколи Кузанського або є межею суми всіх його нескінченних становлень, і тоді він є, очевидно, абсолютний *інтеграл*, або ж він є кожне окреме найменше перетворення, але теж взяте у своїй межі, і тоді він є *абсолютний диференціал*” (Лосев А. Ф. *Естетика Возрождения*. — С. 292). В цьому відношенні Миколу Кузанського можна вважати попередником математичного аналізу XVII ст., зокрема вчення про безмежно мале (безперервність) і про границю, в якому безмежно мала величина розуміється як така, що може стати меншою за будь-яку задану величину, безкінечно прагнучи до нуля, але ніколи так і не перетворюючись в нуль.

<sup>57</sup> „Людський розум, за Кузанським, лише там досягає істинного прозріння, де він не просто відображає зовнішнє буття, але... розгортає себе і своє власне буття” (Cassirer E. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. — Leipzig; Berlin, 1927. — S. 43).

тобто всієї сукупності доступних його розумінню та впливу речей. Ось чому, як зазначав представник релігійного крила екзистенціалізму Карл Ясперс (1883–1969), „кон'єктури” Миколи Кузанського не мають нічого спільного з тими „припущеннями”, які підтверджуються чи спростовуються: у своєму вченні про кон'єктури Микола Кузанський орієнтується не на буття, а на рівномогутню йому єдність, яка переде буттю суцього<sup>58</sup>.

Одне з найважливіших місць у картині світу Миколи Кузанського посідає онтологічне поняття краси. Абсолют (Бог) є добро, світло і краса, і в своїй абсолютності краса неосяжна. Звідси краса мислиться як *вічне* (=перманентно-рухливе) *становлення*. Щоб бути досяжною для пізнання, краса повинна виявитися, стати явищем, тобто отримати конкретність, яка кожен раз повинна бути іншою. Красу Микола Кузанський бачить у буттєвій формі речей, тобто в їх гармонійній самоздійсненості, в їх пропорційній рівності самим собі. Краса максимально наближається у німецького філософа до усякого наявного буття, бо воно виявляється зануреним у красу вже через те, що є своїм власним здійсненням. Для Миколи Кузанського не існує окремого яскравого „світу вічних ідей” чи розумних та прекрасних небесних тіл, а для всього суцього існує лише одна буттєва форма. Та безмежна множинність конкретностей у світі призводить до того, що в ній для людської свідомості може померкнути світло єдності, і тільки людський розум і душа здатні відродити це світло, завдяки якому всі речі прилучаються до гармонії субстанційної форми (форми форм). Це приведення всіх речей до свого єдиного джерела є любов, яку Микола Кузанський називає „кінцевою метою краси”. При цьому людина, по Кузанському, наділена „внутрішнім смаком”, вродженою здатністю судження про прекрасне, що і дозволяє їй рухатися до прекрасного, ледь доторкнувшись до нього почуттям. „Розум” має в собі ідею (*species*) прекрасного, яка згортає у собі (*complicans*) будь-яку почуттєву красу. Ось чому розум є універсальною красою, ідеєю ідей (*species specierum*), а окремі ідеї чи форми — це „обмежені”, конкретні красоти (*contractae pulchritudines*). Саме творча, активна людина, яка не задовольняється своєю приналежністю до природи, а шукає, творить, діє, крім даного їй від народження природного дару, отримує ще дар світла. Завдяки цьому свідомості творчої людини світ відкривається у своїй конкретності як теофанія: для такої свідомості кожна річ отримує значущість, вираження, починає світитися своїм внутрішнім

<sup>58</sup> Див.: Jaspers K. *Nikolaus Cusanus*. — München, 1964. — S. 42; Koch J. *Die Ars coniecturalis des Nikolaus von Kues* // Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein — Westfalen, 16. — Köln und Opladen, 1956. — S. 16, 24.

сенсом, світлом істини, а це і є, з точки зору Миколи Кузанського, „або абсолютне мистецтво, або абсолютний сенс, який можна назвати світлом будь-якого сенсу”. Для такої творчої активної свідомості „все створене — це якісь світла для актуації <виявлення> розумної віртуальності <можливості>”. творчої сили людського розуму, яка доповнює сили природи і володіє в потенції величезними багатствами, які може розкрити для людини тільки „актуально суще світло” — або природний розум кожної людини, або настановлення в мудрості. Саме такими двома шляхами — шляхом традиції та шляхом нової творчості — людська культура завдяки своєму творчому характеру відновлює рівновагу світу і знову робить його тим, чим він завжди, на думку Миколи Кузанського, був у своїй глибинній сутності — добром, світлом і красою. Звідси естетичну цінність має лише те, що найбільш вдалим чином здатне гармонізувати божественне з людським та природним. Не випадково трактат-проповідь Миколи Кузанського „Про красу” (1456) завершується вченням про сходження від краси почуттєвих речей до краси осягаючого їх духу і далі — до джерела будь-якої краси.

Таким чином, поглиблено розробляючи неоплатонічну категорію *абсолютного становлення*, Микола Кузанський наближував абсолют до людського розуміння, яке загалом більш схильне йти за процесом буття, за його назріванням та його окремими моментами, що суцільно наростають і в своєму максимумі можуть тлумачитися як неподільне ціле, аніж розуміти весь процес загалом. При цьому в Миколи Кузанського присутні властиві всьому Ренесансу жадання безмежності, бажання людської особистості безкінечно шукати, увесь час прагнути до нового й нового, бути в постійному становленні, і цим стверджувати себе. Разом з тим Микола Кузанський оперує з безкінечністю як з деякою фігурною конструкцією, яка підпадає під принцип упорядкування, в чому втілюється загальноренесансна тенденція уявляти собі все існуюче обов'язково наочно і незаперечно з точки зору здорового глузду. Так Микола Кузанський доводить середньовічну думку про абсолют до суто гуманістично-ренесансної межі, коли творчим началом виявляється і людина, і природа<sup>59</sup>. Загалом

<sup>59</sup> „...людський світ і природний світ, — зазначає з цього приводу Дж. Сантінелло, — спонтанне <самочинне> природне породження й рефлектуюче породження людського мистецтва доповнюють одне одного, а не суперечать одне одному...”, тому що „сама природа, розглянута у своєму джерелі, є мистецтво, продукт божественного акту, який є художня творчість” (*Santinello G. Il pensiero di Nicolo Cusano nella sua prospettiva estetica.* — Padova, 1958. — P. 254). При цьому людський розум для Миколи Кузанського є „божественним сіменем”, кинутим у природу, яке

О. Ф. Лосев робить висновок про те, що за доби європейського Відродження відбувся глибинний синтез неоплатонізму й гуманізму, який не можна недооцінювати, розглядаючи питання про світоглядні підвалини даної історико-культурної доби.

В свою чергу, Марсіліо Фічіно, слідом за Платіном, розуміє Бога як несказанне Єдине, як „саму повноту” („Богословський діалог між Богом і душею”). Бог створив світ, „мислячи самого себе”, тому що бути, мислити і бажати означає в ньому одне. Пов'язаний з вищим буттям Всесвіт (Всесвіт у Бозі) розгортає чотири ієрархічні ступеня: космічний розум, космічну душу, земне царство природи та безформне, позбавлене життя царство матерії. Всесвіт загалом — „божественна і жива істота”, скріплена „божественним впливом” який пронизує небеса, сходять через елементи і закінчується в матерії. Зворотний рух надприродної енергії утворює „духовне коло”. Відношення космічного розуму до Бога, з одного боку, та до космічної душі, з іншого, Фічіно порівнює із ставленням римського бога Сатурна до свого батька Урана і сина Юпітера<sup>60</sup>: Сатурн пов'язується з розумом та спогляданням, Юпітер — з розумною душею й активним життям, а кастрація Урану Сатурном трактується як символічне вираження того факту, що Єдине, породивши космічний розум, припинило свою творчість. Досконалість в земному світі можлива тільки в міру впливу небесних тіл і кожна річ виявляється

не може існувати і розвиватися без цієї природи, та розвиває воно лише те, що закладено у ньому самому первісно. А цим первісно закладеним є принцип творчої єдності, згідно з яким, як пише Микола Кузанський у трактаті „Про учене незнання”, в єдиній сутності досконалої майстерності є дія, мистецтво й насолода, — з дії мистецтво, з дії та мистецтва насолода, бо предмети існують тільки в причетності до єдинотриєдиної божественної сутності, і через цю причетність вони і мають саме таку природу (див. про це: Лосев А. Ф. *Эстетика Возрождения.* — С. 306–307, 309–310).

<sup>60</sup> Згадаємо: *Сатурн* — один з найдавніших римських богів. Не пізніше III ст. до н. е. став ототожнюватися з Кроносом (в грецькій міфології одним з титанів, який з намови своєї матері Геї кастрував серпом свого батька Урана, щоб припинити його нескінченну плодючість, а також проковтнув власних дітей, боячись віщування своєї матері про те, що владу у нього повинен забрати його ж син). Вказане ототожнювання призвело до інтерпретації Сатурна як невимовного часу, який поглинає те, що ним же породжено, а також як сімені, яке повертається в землю, що його породила. *Юнітер* — в римській міфології бог неба, денного світла, грози, цар богів, який ототожнюється з грецьким Зевсом, сином Кроноса.



„зарядженою” небесною енергією. Тому, хто прагне досконалості, дотримується справедливості, кому притаманні моральні чесноти, допомагає Юпітер, і така людина, з точки зору М. Фічіно, постає наслідувачем біблійних Лії та Марти. В свою чергу, той, хто прагне до споглядання і додає до моральних чеснот теологічні, наслідує біблійних Рахіль та Магдалини і має собі заступника в Сатурні<sup>61</sup>.

Вся філософія М. Фічіно обертається навколо ідеї кохання, в якій поєднуються платонівський ерос та християнська *caritas* (любов-милосердя). „*Amor*” у Фічіно — це інша назва духовного коловоротного струму („*circuitus spiritualis*”), який йде від Бога у Всесвіт і повертається до Бога. Звідси любити означає зайняти місце в цьому містичному коловороті. Будь-яке кохання є бажання, та не всяке бажання є любов. Любов без пізнання — сліпа сила, на зразок тієї, що примушує рослину рости, а камінь падати. І лише коли коханням керує пізнавальна здатність, воно починає прагнути до вищої мети — блага, яке і є краса (= перемога божественного розуму над матерією).

Краса пронизує увесь Всесвіт, та зосереджується в основному в двох формах, символами яких є дві Венери — „небесна” і „всенародна”. Венера постає у єдності своїх трьох іпостасей, що втілюються у трьох граціях. При цьому традиційні імена Аглая, Евфросина, Талія замінювалися іншими, які безпосередньо вказували на їх тотожність з Венерою, — „краса”, „любов”,

<sup>61</sup> Згадаємо: *Лія та Рахіль* — за вітхозавітним переказом сестри, дружини Якова — патріарха, родоначальника „дванадцяти колін Ізраїля”, сина Ісаака та Ревеки, внука Авраама. Негарна зовнішністю, маючи пошкоджений зір Лія наділяється в традиції даром поглибленого внутрішнього життя. Її молодша сестра Рахіль померла наймолодшою, тому під час свята Кушців Рахіль уособлюється річною вербою, яка в'яне раніше за інших. *Марта* — у Новому Заповіті сестра Лазаря та тієї Марії, „що миром помазала Господа і волоссям своїм обтерла йому ноги” (Йн 11 2). Марта прийняла Ісуса в хату. «Була у неї сестра що звалася Марія; і ця, сівши в ногах Господа, слухала його слова. Марта ж клопоталась усякою прислугою. Наблизившись, каже: „Господи, чи тобі бай- дуже, що сестра моя лишила мене саму служити? Скажи їй, щоб мені допомогла”. Озвався Господь до неї і промовив: „Марто, Марто, ти побиваєшся і клопочешся про багато, одного ж потрібно. Марія вибрала кращу частку, що не відніметься від неї”» (Лк 10 39–42). *Магдалина* — Марія, яка народилася в м. Магдалі, що на березі Тиверіадського (Геннісаретського) озера, та, що бачила воскресіння Ісуса Христа і яка за його велінням возвістила про це його учням (Йн 20 1–18; Мк 16 9–11).

„насолада” або „краса”, „любов”, „цнотливість”<sup>62</sup>. М. Фічіно повністю визнає язичницьку наготу<sup>63</sup>, та одночасно ця людська нагота надзвичайно одухотворюється і кличе у вищі сфери духу і буття. Ренесанс почав інтерпретувати наготу Купідона як символ „духовної природи” або використовувати цілком оголену людину для зображення чесноти й істини. Більше того, і в мистецтві Відродження, і в мистецтві Барокко, „гола істина” часто стає уособленням. Загалом упорядковуючи і коментуючи твори платоніків, пов'язуючи їх з латинською та середньовічною традицією, з науковими фізичними, астрологічними, медичними теоріями, а, головне, узгоджуючи платонізм з християнською релігією, Марсіліо Фічіно домігся того, що велика язичницька філософія і

<sup>62</sup> Це знайшло своє втілення у стосунках між членами флорентійської Платонівської академії. Ф. Моньє так описує атмосферу, що тут панувала: «Це — більше, ніж дружба: це — любов; але така любов не містить в собі нічого нечистого; це — прояв щонайвищої любові, „вічний вузол і зв'язок світу, нерухома опора всіх його частин, тверда і стійка основа всесвіту”; це — суто духовні стосунки, подібні на землі на те, чим є на небі сполучення щасливих зірок. „Демон Венери”, який зближує цих коханців, є демон небесної Венери, або ангельський дух; любовний запал, який їх надихає, є жаром чистої краси, що приваблює душу до філософії та до здійснення справедливості і близьких справ; краса, яку вони палко люблять, є не що інше, як те зовнішнє удосконалення, котре походить від внутрішньої досконалості і котре Марсіліо називає „цвітом доброти”, „близьким божественного обличчя”. Вони думають, що люблять одне одного; насправді, вони люблять Бога. І вони люблять одне одного в Бозі і в Платоні, бо щоб дійсно любити одне одного, треба поклонятися Богу так що в кожному випадку дружби ми знаходимо три особи. ...Одне й те ж палке бажання морального удосконалення, спільне прагнення до блага, однакова потреба у звільненні від пристрастей <аж до свідомого намагання залишитися незайманим>... надихала цих християн...» (Моньє Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто. — С. 319–322; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 338–340).

<sup>63</sup> Для порівняння: Середньовічна теологія розрізняла чотири символічні значення наготи: *nuditas naturalis* — „природну наготу”, природний стан людини, який веде до покори; *nuditas temporalis* — „мирську наготу”, оголеність від земних благ, яка може бути добровільною (як у апостолів чи монахів) чи викликаною бідністю; *nuditas virtualis* — „цнотливу наготу”, символ невинності (в першу чергу: внаслідок сповіді); *nuditas criminalis* — „злочинну наготу”, знак розпусти, суєтності, відсутності будь-якої цнотливості (див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 324).



сучасна йому християнська ідеологія злилися в неподільний потік і в людському переживанні, і в самому бутті, зберігши кожна свою цілісність. Не сформувавшись в самостійну школу, не маючи спадкоємців, філософія Марсіліо Фічіно суттєво вплинула на художників і поетів — італійців від Мікеланджело до Джордано Бруно, Торквато Тассо (XVI ст.), англійців Едмунда Спенсера (бл. 1552–1599), Джона Донна (1572–1631) і навіть Антоні Ешлі Купера, графа Шефтсбері (1671–1713) й ін.

Нарешті, Джордано Бруно був творцем однієї з найбільш закінчених та несуперечливих форм пантеїзму<sup>64</sup> в Італії XVI ст., яку втілює у таких своїх творах, як „Бенкет на попелі” (інша назва „Вечера в перший день Великого посту”), „Про причину, початок і єдине”, „Про безмежність, Всесвіт і світи” (всі — 1584), „Про героїчний ентузіазм” (1585), „Про невимірне і незліченне” (1591). Логіка думки Бруно в аналітичному викладі О. Ф. Лосева постає такою: в світі існують незлічені протилежності, які збігаються в одній неподільній точці. Будучи таким цілим, котре є поза всіх своїх частин і поза кожною окремо і разом з тим присутнє у всіх речах світу, це ціле (Бруно постійно вживає терміни „божество”, „божественний”) виявляється одночасно всюди і ніде. Взятє ізольовано божество є абсолютною тотожністю („збігом протилежностей”, термін Бруно запозичив у Миколи Кузанського) і одночасно, будучи найсправжнісіньким божеством, воно знаходиться не поза світом, а у самому світі і збігається з його окремими елементами й моментами. А це і є суто пантеїстичний онтологічний принцип (*все у всьому*). Для Бруно в світі існує тільки саморушна матерія як буття, що само себе визначає, само ставить перед собою цілі і само досягає їх. Тому рух і мислення виявляються у Бруно одним і тим самим, як одним і тим самим є для мислителя світова душа і рух. Оскільки світова душа рухає світом доцільно, в ній є розум, який треба відрізнити від неї. Проте все це постає тільки ієрархією одного і того ж самого: єдине як збіг усіх протилежностей; божественний (світовий) розум як принцип загальної доцільності; світова душа як принцип фактичного здійснення розумної доцільності і світ як результат здійснення первісного єдиного за допомогою доцільності розуму, саморуху душі, що призводить до саморуху матерії. Звідси і краса у Бруно — це наділені душею, живі Всесвіт і речі, в яких відображається і здійснюється увесь світ, вся світова душа, весь

<sup>64</sup> Пантеїзм (від *гр.* *pan* — все, *theos* — бог) — філософське вчення, яке отожднює Бога і природу. Іншими словами, Бог і природа повністю співпадають одне з одним, утворюючи єдине ціле. Термін „пантеїст” 1705 р. запровадив англійський філософ Джон Толанд, а термін „пантеїзм” у 1709 р. — нідерландський теолог Й. Фай.

світовий розум і загальна єдина і неподільна субстанція світу, в якій збігає всі протилежності, перебуваючи тут в нерозгорнутому вигляді. Проте, як зазначає О. Ф. Лосев, як би Бруно не наділяв свій Всесвіт душею, він міг говорити про творця світу тільки в переносному сенсі, а фактично ніякого творця світу як надсвітової абсолютної особистості він ніяк не міг визнати. Можна навіть сказати, що Бруно не потребував ніякого творця світу так само, як не потребували його античні неоплатоніки, тобто язичники<sup>65</sup>. Це і обумовило трагічну людську долю цього мислителя<sup>66</sup>. Хоча світосприйняття Бруно зводилося до послі-

<sup>65</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 469–471.

<sup>66</sup> Страшний кінець життя Джордано Бруно (справжнє ім'я Філіп, мислителя спалили на вогнищі 17 лютого 1600 р. на площі Квітів у Римі, а попіл вогнища кинули в ріку Тибр, „щоб від еретика нічого не залишилося”) завжди примушував усіх прихильників наукового прогресу схилитися перед силою духу цієї людини, перед її стійкістю у боротьбі проти відживших середньовічних ідеалів (перебуваючи в тюрмі, Бруно написав про себе так: „Було в мені все-таки те, в чому не відмовлять мені майбутні століття, і нащадки скажуть: страх смерті був чужий йому, силу характеру він мав велику і ставив вище всіх насолод життя боротьбу за істину”; а почувши вирок, Бруно сказав: „Ви, напевне, з більшим страхом оголосили мені вирок, ніж я його вислухав. .... Спати — не значить спростувати!”). В результаті виник міф про Бруно як про красномовного захисника вчення Коперника про подвійний рух Землі, через що він нібито і потрапив на вогнище інквізиції. Проте реальна ситуація, як показують об'єктивні дослідження, була депо іншою. Це стане очевидним, якщо врахувати хоча б те, що на судовому процесі по його справі про вчення Коперника не прозвучало жодного слова. Крім того, варто зважити й на інше: практично все, що говорив Бруно про нескінченність Всесвіту, про рух нашої планети, про єдність фізичної природи Землі та інших небесних тіл, про можливість життя поблизу інших зір чи „на них”, вже було сказане Миколою Кузанським, праці якого були перевидані якраз 1565 р. Але ж ні Миколою Кузанського, ні Коперника, Кеплера чи Галілея з їх геліоцентризмом, ні Марсіліо Фічіно, Піко делла Мірандола, Вотічеллі чи Мікеланджело з їх ренесансним неоплатонізмом ніхто не страчував на вогнищі. Отже, причиною страшної смерті Бруно було щось інше, а саме — його свідоме і наполегливе антихристиянство і антицерковність, його язичницький і безособистісний неоплатонізм, якому він залишився відданий до кінця (див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 470–471). І коли 1889 р. на римській площі Квітів на відкриття пам'ятника Бруно зібралось 6 тисяч делегатів від усіх країн і

довного ренесансного неоплатонізму, все ж воно було позбавлене буттєвого персоналізму та монотеїзму. Ось чому, вважає О. Ф. Лосев, у порівнянні з Миколою Кузанським, Флорентійською академією і представниками вершинного художнього Відродження, Джордано Бруно репрезентує пізній Ренесанс, що наближався вже до свого завершення.

**— Як поєднати інтелектуалізм, прагнення ренесансних діячів до наукових знань з таким же по силі їх захопленням алхімією, астрологією, магією та підвладністю різноманітним забобонам?**

Дійсно, неабиякі права за доби Відродження мала астрологія. Так, вона користувалася великою довірою у католицьких первосвященників. Папа Іннокентій VIII (понтифікат 1484–1492) дізнається в астрологів про хід своєї хвороби, папа Юлій II (понтифікат 1503–1513) — про день свого коронування, папа Павло III (понтифікат 1534–1549) свої офіційні зібрання теж узгоджував з астрологами. Не дивлячись на те, що в Платонівській академії у Флоренції щодо астрології думки не збігалися (скажімо, Піко делла Мірандола астрологію взагалі відкидав як безбожну справу), її глава і він же канонік Марсіліо Фічіно складав гороскопи дітям Лоренцо Медічі і передрік маленькому Джованні Медічі, що той у майбутньому стане папою Левом X, як воно і сталося насправді 1513 р. І папа-гуманіст Лев X (пантифікат 1513–1521) теж позитивно ставився до астрології, вважаючи, що вона надає особливого блиску його папському двору.

Ще більше залежали від астрології світські прави-

народів світу, то привело їх туди одне головне прагнення: ці тисячі людей своєю присутністю на даній церемонії, за словами сучасного українського історика астрономії І. А. Климишина, „підтверджували право кожної людини вільно висловлювати свою думку, а коли... ця думка... спрямована проти основ держави, то право на відкритий судовий процес...” (Див.: *Климишин І. А. Історія астрономії*. — Івано-Франківськ, 2000. — С. 254, 249–254).

телі. Наприклад, кондотьєри (найманці) взагалі здебільшого узгоджували свої військові походи з астрологами.

Крім астрології, яку все-таки певним чином можна розглядати як період чи напрям у науці, всі прошарки і верстви суспільства доби Відродження були охоплені різноманітними забобонами в прямому сенсі цього слова.

Так, відомий флорентійський поет і діяч Флорентійської академії Анджело Поліціано (1454–1494) пояснював зливи тим, що один з заколотників уклав союз з дияволом, і тому Поліціано підтримував дії людей, які викопали трупи цього заколотника з могили, довго тягали його по місту і кинули в ріку. Саме після цього, на думку поета-гуманіста, злива припинилася.

Відомий італійський письменник-гуманіст Поджо (1380–1459) вірив у битву між галками та сороками, вірив у те, що морський сатир (демон) з плавниками та риб'ячим хвостом поцуплював жінок і дітей, доки п'ять відважних прачок не вбили його патиками й камінням<sup>67</sup>.

За часів Відродження гадали на трупах, приготували любовні напої, викликали демонів, закопували в землю віскюків для спричинення дощу під час засухи, вірили в привидів, в усіляку порчу, простромлювали фігурки з воску й золи з відомими приспівками для впливу на тих, кого зображали ці фігурки, мстили пророкам за їх пророцтва, не говорячи вже про те, що повії, щоб повернути до себе чоловіків, могли непомітно почастивати своїх коханців трупним м'ясом з цвинтаря і т. ін.

Не були винятком і представники Північного Відродження. Так, німецький гуманіст Йоган Рейхлін (1455–1522) — учень Піко делла Мірандоли, кабінетний учений, для якого об'єктивна наука була на першому місці і який вважав себе служителем тільки однієї істини, — визнавав принципову важливість численних єврейських середньовічних трактатів, які в XII–XIII ст. були кодифіковані в одному великому творі під назвою „Каббала”. В своїх трактатах „Про чудодійне слово” (1494), „Про каббалістичне мистецтво” (1517), в пошуках потаємного сенсу в буквах єврейського алфавіту і в словах, що позначали ім'я Боже, цей ренесансний учений займався фактично неоплатонічним вченням про тотожність ідеї та чуттєвого пізнання, чим захоп-

<sup>67</sup> Інші приклади — див.: *Буркгардт Я. Культура Італії в епоху Відродження*. — Т. 2. — С. 256–297.

лювалося і все європейське Відродження<sup>68</sup>.

Чаклуном і магом вважався і інший типовий представник Північного Ренесансу Агріппа Неттесгеймський (1486–1535). Свій перший виступ у ролі університетського професора (1509) він присвятив розгляду трактату Рейхліна „Про чудодійне слово”, що базувався на каббалістичних джерелах. Агріппі Неттесгеймському належить також спеціальна книга „Про потаємну філософію” (повн. вид. 1533) — теоретичне виправдання магії разом з практичними порадами і рецептами. При цьому, як гуманіст, він виступав проти вульгарного розуміння магії, захистив одну жінку від звинувачення її в чаклунстві. Агріппа Неттесгеймський був ренесансним „енциклопедистом”, бо тодішній антропоцентризм примушував людей думати про можливості об'єднати в одній голові всі науки про все існуюче. У відповідності до цього Агріппа Неттесгеймський і був одночасно професором, інженером, лікарем, адвокатом, військовим, історіографом, прагнення до точного знання поєднував з алхімією й астрологією, а богослів'я — з чаклуномством.

Правда, навряд чи доречно такі речі чи подібні до них прояви забобонності вважати суто ознакою чи тим паче породженням доби Ренесансу, бо їх можна віднайти за будь-яких часів. Важливо інше — практика алхімії, астрології, магії охоплювала все ренесансне суспільство через те, що була результатом тієї ж індивідуалістичної жаги оволодіння таємничими силами природи, яка надихала людину Відродження і в її наполегливих пізнавальних зацікавленнях власне наукового спрямування. Цим же прагненням пізнати абсолютно все мотивується і такий цікавий побутовий тип Відродження, як пригодництво і навіть прямий авантюризм, що знайшло свій відбиток у відомій поемі Лудовіко Аріосто „Шалений Орlando” (зак. 1532).

<sup>68</sup> Звернення до „Каббали”, вважає О. Ф. Лосєв, було для Рейхліна цілком логічним, бо йому здавалося недостатнім традиційне християнське вчення про Бога і про виникнення світу, а в „Каббалі” можна було знайти більш розвинуте вчення про божество і про створення світу, ніж в традиційній та шкільній практиці католицизму.

## 8.2. ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ В РЕНЕСАНСНІЙ СВІДОМОСТІ

На думку Л. М. Баткіна, жодна культура аж до Нового часу не перебувала в стані „пошуку індивідуальності”, тобто не намагалася усвідомити й обґрунтувати незалежне достоїнство особливої індивідуальності думки, смаку, способу життя — того, що охоплюється поняттям самоцінної відмінності. Зате будь-яка культура знає явище *індивідності*, яке не суперечить сприйняттю окремоті Я тільки в контексті певної причетності. В таких традиціоналістських соціокультурних моделях „альфою будь-якого індивіду та його омегою була суспільна та метафізична спільність, з неї і виводилося і до неї поверталася — до надособистої, авторитарної й абсолютної істанції — будь-яке виділення з натовпу”.

При цьому будь-яка культура містить у собі якийсь ідеал положення окремої людини в світі. Ось таке ідеалістичне, досконале положення індивіда в світі ренесансний гуманіст називав „*універсальною людиною*”. Що ж стосується обґрунтування індивідуальності з неї ж самої, а не через принцип причетності, обґрунтування індивіда в розумінні „ось цього” не як частини і підхідного, а як актуального загального (= сучасному поняттю самоцінності особистості), то таке могло відбутися, з точки зору Л. М. Баткіна, тільки при переході від традиціоналістської соціокультурної моделі до якісно інших моделей. А це сталося вже в постренесансні часи, зокрема в часи Гете, В. фон Гумбольдта, Дідро, Бюффона, Канта, Фіхте і романтиків. Саме тоді ідеалом вперше була усвідомлена власне „індивідуальність” і „особистість”<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> Див.: Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 5, 11–12.

— **В чому полягає специфіка ренесансного антропоцентризму?**

Ренесансний культ античності був, по суті, культом мудрості та знань. Він природним чином переростав у гуманістів у культ людини як єдиного і суверенного носія цих знань. У цьому відношенні факт наявності ренесансного антропоцентризму<sup>70</sup> вважається безперечним.

При цьому ренесансне розуміння особистості має модифіковану середньовічну природу. Це означає, що гуманісти не втрачали зв'язку з властивим Середньовіччю християнським телеологічним<sup>71</sup> антропоцентризмом, згідно з яким Бог є творцем світу, а людина як „вінець творіння” знаходиться в його центрі: «Тож сказав Бог: „Сотворімо людину на наш образ і на нашу подобу, і нехай вона панує над рибою морською, над птаством небесним, над скотиною, над усіма дикими звірями й над усіма плазунами, що повзають на землі”. І сотворив Бог людину на свій образ; на Божий образ сотворив її; чоловіком і жінкою сотворив їх. І благословив їх Бог і сказав їм: „Будьте плідні й множтеся і наповняйте землю та підпорядкуйте її собі; пануйте над рибою морською, над птаством небесним і над усяким звірем, що рухається по землі» (Бт 1 26–28).

У цьому напрямі висловлювалися і Августин Аврелій за доби патристики (в основі закладеної ним традиції ідея про те, що Бог створив людину і наділив її розумом не для служби собі, а заради самої лю-

<sup>70</sup> Антропоцентризм — від гр. *antropos* людина + гр. *kentron* центр — погляд, згідно з яким людина є центром Всесвіту і кінцевою метою всієї світобудови.

<sup>71</sup> Телеологія — від гр. *telos/teleos* мета + *logos* слово, поняття, вчення — вчення, згідно з яким все в природі влаштоване доречно і будь-який розвиток є здійсненням передбачених задалегідь цілей.

дини), і Бернард Сільвестр у XII-ст., і Данте Аліг'єрі на межі XIII–XIV ст., і Франческо Петрарка в XIV ст. (в руслі августинівської традиції), і Джаноццо Манетті та глава флорентійської Платонівської академії Марсіліо Фічіно у XV ст., і німецький дослідник природи і лікар Парацельс у XVI ст. та ін.<sup>72</sup> При цьому варто згадати і про те, що сама ідея обожнення — це споконнічна церковна ідея<sup>73</sup>. Тільки, як зазначає О. Ф. Лосев, тут завжди йшлося про поставання людини богом не по своїй субстанції і не за своєю природою, що для християнства було б язичницькою вірою, а про поставання богом тільки по *благодаті*, в результаті вищого молитовного сходження людини, яка ні на мить не перестає бути істотою, створеною „з нічого”<sup>74</sup>.

Звідси ренесансний антропоцентризм не відривав людину від Бога і всього того, що вважається об'єктивно значущим, а включав її в досконалий і прекрасний космос на правах його органічної частини. З точки зору ренесансного антропоцентризму „обоженна людина не піщинка в обоженому космосі. Вона вираження тих самих космічних сил, котрі пронизують увесь світовий простір”<sup>75</sup>.

Зважаючи на причетність людини до Бога, гуманісти возвеличували її (людину) як представника родових можливостей усього людства, тобто перенесли акцент з ідеї „обоження” людини (яке дається тільки по *благодаті*) на ідею „обожнювання” (абсо-

<sup>72</sup> Приклади — див.: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы — С. 243–244.

<sup>73</sup> Див.: Попов И. В. Идея обожения в древневосточной церкви // Вопросы философии и психологии. — 1909. — Т. 97. — С. 165–213.

<sup>74</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 31.

<sup>75</sup> Горфункель А. Х. К спорам о Возрождении // Средние века. — М., 1983. — Вып. 46. — С. 225.



лютизації) людини в сенсі підкреслення „божественних” у своїй безмежності пізнавально-етичних і творчих можливостей людини стосовно світобудови<sup>76</sup>. Для Піко делла Мірандола, якщо Бог є творець самого себе, а людина створена за образом і подобою Божою, то вона, людина, теж повинна творити сама себе. При цьому важливо, що Піко делла Мірандола тлумачить „велич й нікчемність людини” саме як „єдину реальність і єдину тему”: людина може максимально піднятися чи впасти через те, що становить її особливу онтологічну привілею, бо в неї, в людини, нема ніякого наперед даного місця в світі, нема нічого, щоб її наперед визначало. Людина може „стати тим, чим хоче”, вона сама, за власним бажанням кує себе. Її особливість — у відсутності конкретної особливості, вона — тотальна можливість і, значить, Все та Ніщо одночасно. Міркування Піко делла Мірандола про „чудове хамелеонство” людини, яка „майже завжди виходить за власні межі” і є універсальною в сенсі можливості себе, — це, на думку Л. М. Баткіна, глибокий і специфічно ренесансний парадокс про людину, як єдину і нерівну собі

<sup>76</sup> У XV ст. краса людини, її воля, вищість, безмежні можливості — це вже не думки, а догми. Століття починається трактатами старого богослова Джаноццо Манетті „Про гідність і вищість людини” і закінчується трактатом молодого князя Піко делла Мірандола „Про гідність людини”. Папа Павло II (пантіфікат 1464–1471) бажав називатися в якості первосвященника „гарною людиною” (*„il formoso”*). Купець Ручелаї дякував Богові за те, що Він створив його людиною, а не твариною. Тиран Бенівольо заявляє в написі на вежі свого палацу, що він людина, „якій по її заслугі і завдяки щастю дані всі бажані блага”. „Людина, — зазначає італійський митець-гуманіст Леоне-Баттіста Альберті, — може здобути з себе все, що тільки забажає”. „Природа нашого духу всеосяжна”, — говорить італійський письменник-гуманіст Маттео Пальм’єрі. Нарешті, Піко делла Мірандола ніби підсумовує: „Ми народжені з тією умовою, що ми стаємо тим, чим ми бажано бути”.

реальність<sup>77</sup>.

Гуманісти „мірою речей” зробили людину в її культурній іпостасі, а не в її природній даності і „тварності”. Звідси цілком логічно, що звання людини, як вважав Піко делла Мірандола, вартий далеко не кожен, а лише той, хто прилучений до знань і освіченості (людина — „тварина вчена”). При цьому підкреслювалося, що ученість — не природна властивість індивіда, а результат наполегливої праці й оволодіння багатствами культури. Іншими словами, з точки зору гуманістів, справжня сутність людини закладена в ній немовби в потенції, у вигляді її здібностей, і тільки від свободи, волі та наполегливості людини залежить те, чи зможе вона розвинути їх, подолавши власну дикість і піднявшись над природними інстинктами. Саме про це говорив Піко делла Мірандола в своїй „Промові про гідність людини” (1486)<sup>78</sup>. Саме ідея культивуації, постійного са-

<sup>77</sup> Див.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 254 (покликання 7).

<sup>78</sup> Див.: Піко делла Мірандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Возрождения. — М., 1981. — Т. 1. — С. 250. Для Піко делла Мірандола людина є четвертим і останнім світом після піднебесного, небесного та земного світів. Людина — це максимальний синтез усіх сфер буття, який не властивий трьом іншим світам. Звідси щастя людини — у русі до того синтезу, котрий притаманний тільки Божеству („повернення будь-якої речі до свого початку” е „благо, якого бажать усі” і яке є „саме по собі початком усього” — цит. за: Брагина Л. М. Эстетические взгляды Джованни Пико делла Мирандола // Средние века: Сб. — М., 1965. — Вып. 28. — С. 132). Піко делла Мірандола визначає три етапи цього руху: 1) очищення від пристрастей за допомогою етики; 2) вдосконалення розуму діалектикою та філософією природи; 3) осягнення Божественного за допомогою теології. І саме в цьому русі найголовнішим проголошується творення людини самої себе. Таким чином, позиція Піко делла Мірандола, з одного боку, близька християнській ортодоксії, а з другого — Піко вважає людину істотою розумною і вільною, усвідомлюючи, що всі людські досконалості утворюються лише на шляху вільнодумства, а теологія тільки тим і відрізняється від інших наук, що



мовдосконалення людської душі, палка підтримка уявлень про моральну активність людини і розвиток її пізнавальних можливостей (при прохолодному ставленні до ідеї первородного гріха) були близькими всім гуманістам.

Гуманісти вірили в розум культурної людини, яка оволоділа знаннями, значна частина яких була добута Античністю, і яка надихнула ці знання християнською вірою. Розвиваючи свої здібності до межі можливого, культурна в ренесансному розумінні людина отримує гідність, бо найбільш повно реалізує свій божественний зміст і через це стає майже рівною самому Богові. Ренесансний ідеал особистості — це людина, яка індивідуально тренує свій дух, щоб набути якості „універсальності”, тобто увібрати в себе все можливе розмаїття культури і засобом цього з'єднатися з такими ж „універсальними” індивідами. Гуманісти, яким був властивий культ власної непересічності, жили духом суперництва, змагаючись в індивідуально досягнутому ступені наближеності до спільного ідеалу „універсальності”.

Але всі видатні митці Високого Відродження разом з глибинами самоствердження людини гостро і аж до справжнього трагізму відчували її ж обмеженість і навіть безпорадність. Найкращий приклад цього — загальновідомі шекспірівські герої Гамлет та Макбет, які прагнуть все підкорити собі, та в цьому своєму прагненні виявляють свою власну недостатність, неможливість і трагічну приреченість. Європейське Відродження у своїй еволюції доходить точки самокритики власних підвалин, риси якої також можна

---

охоплює собою всі науки, постаючи наукою більш високою та більш точною. Так, на думку О. Ф. Лосева, споглядально-самотождна, естетична предметність М. Фічіно отримала у Піко делла Мірандола активно-особистісне обґрунтування.

знайти в творчості італійця Торквато Тассо (1544–1595), француза Франсуа Рабле (1494–1553), іспанця Мігеля де Сервантеса (1547–1616) й ін.

**— У чому сенс такої наполегливості Відродження в його прагненні виправдати, возвеличити та увіковічити стихійно самостверджену особистість людини, в його намаганні виправдати її нову життєву орієнтацію?**

Для того, щоб відповісти на це питання, треба усвідомити, що означає визначення „земне”, „земний” стосовно Відродження у його іманентності. Вже загальним місцем в історико-літературній науці стало твердження про те, що Відродження загалом є спробою власне земної людини утвердити саме земне своє існування. В цьому відношенні показова етимологія латинського слова, якого сягає своїм походженням лексема „гуманізм”: *humus* — ґрунт, земля<sup>79</sup>.

Але, як зазначає О. Ф. Лосев, цей „земний” характер ренесансного філософсько-естетичного світогляду був явищем, безмежно далеким від елементарних та повсякденних, позачасових у своїй постійній актуальності (особливо для масової свідомості) людських потреб, на зразок попоїсти, попити і без всяких перешкод та забобонів задовольнити себе в сексі. Все земне було насичене для ренесансної свідомості найглибшою ідейністю та духовним благородством, для якого, з точки зору Відродження, не було справжньої свободи ні в античні, ні в середньовічні часи.

Важливим було не перетворювати людину в тварину, а, навпаки, все визначалося прагненням ствердити людину як духовну істоту, не позбавлену її природних матеріальних потреб. І саме для досягнення цієї мети Відродження використовувало все те

---

<sup>79</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 107–108.

позитивне, позбавлене абсолютизації, що знаходило в античному політеїзмі (близькість до матеріальних потреб людини), в іудейській, християнській та мусульманській теології (монотеїстичне вчення про своєрідність особистого начала). При цьому пафос ренесансного розуміння людини — це титанізм, героїчність, що можна яскраво проілюструвати на прикладі трактату Джордано Бруно „Про героїчний ентузіазм” (1585).

Показово, що Бруно підходить до характеристики героїчного ентузіазму через визначення головних елементів поезії. І таких елементів Бруно в поезії знаходить чотири: любов (героїчний володар і свій власний керманіч, вона винагороджує того, хто любить, бо закоханому подобається кохати), доля (фатальне розташування й порядок подій, що підкоряють собі любов), об'єкт (предмет любові і корелятив того, хто кохає), ревнощі (прагнення того, хто любить, до того, кого він любить). А це означає, що героїчний ентузіазм не належить у нього ні до сфери точних наук, ні до політичної, суспільно-громадської сфер, і навіть не стосується його антицерковних настроїв, за які він віддав своє життя. Героїчний ентузіазм Бруно — це поетична любов до божества і до всього божественного у пантеїстичному їх розумінні (у пантеїзмі Бруно божество безособистісне, тут діє принцип „все у всьому”), завдяки чому підвладні йому люди „дійсно стають кращими за звичайних людей”. І цим він відрізняється від того ентузіазму, який показує „тільки сліпоту, дурість та нерозумний порив, подібний на безглузду дикість”.

У свою чергу, героїчний ентузіазм буває, з точки зору Бруно, двох типів: більш пасивний, коли люди чинять дивовижним чином, хоча не усвідомлюють причину цього, і більш активний, притаманний досвідченим у спогляданні людям, котрі мають природжений світлий дух, який живиться любов'ю до божества, справедливості, істини, слави, вогнем бажання, і цілеспрямованістю загострюють у собі почуття, в стражданнях своєї мислительної здатності запалюють світло розуму, з яким йдуть далі за інших. Такі люди діють не бездумно як знаряддя, а як головні майстри і діячі.

Розрізняючи Амур високий і низький, любов (= споглядання), що досягається розумом, і любов почуттєву, інтелект найчистіший (небесний), демонічний (героїчний) та нижчий (людський), Бруно не впадає в дуалізм, бо саме тіло робить „ентузіастичне” кохання героїзмом: „Будь-яка любов (якщо вона героїчна, а не тваринна,

що зветься фізичною і підпорядкована статі, як знаряддя природи) має своїм об'єктом божество, прагне до божественної краси, яка перш за все прилучається до душ і ...через них... передається тілам; ось чому шляхетна пристрасть любить тіло чи тілесну природу, бо остання є виявленням краси духу. І навіть те, що викликає в мені любов до тіла, є деякою духовністю, видимою в ньому, яку ми називаємо красою; і полягає вона не в більших чи менших розмірах, не в певних кольорах чи формах, а в деякій гармонії й злагоді членів та фарб”<sup>80</sup>.

Тут ми знову стикаємося з послідовним пантеїзмом Дж. Бруно (раз все наділене душею, і це все є божество, а правильне прагнення до божества обов'язково є також і прагненням до тіла, то це означає прагнення і до душі, яка невіддільна від тіла, і до чистого розуму, який теж невіддільний ні від душі, ні від тіла, бо з позиції пантеїзму, все врешті-решт зливається в єдиному цілому). Героїчний ентузіазм Бруно ставить закоханого поза світом, а мудрий виявляється тут поза будь-яким становленням і ніби парить над ним: така мудрість є явищем космічного охоплення і результатом бачення великого в малому. Загалом героїчний ентузіазм Бруно не зваблюється поточним теперішнім, а завжди пригадує вічне, завжди перетворює людину і прокидає в ній пам'ять про вічне світло.

Ренесансні діячі, за всієї своєї неподібності один до одного (флорентійці, Микола Кузанський, Джордано Бруно й ін.), дивовижним чином вміли поєднувати найвищі, найдуховніші ідеї зі світським, земним життєстверджуючим, веселим, грайливим та життєрадісним настроєм. І в цьому поєднанні земного з духовно осмисленим, натхненним тим духовним благородством, яке раніше людина черпала з своєї свідомості про вищий і надлюдський ідеал істини та краси, Відродження знаходило обґрунтування свого розуміння матеріальної людини<sup>81</sup>.

— **Що конкретно означає це „розуміння матеріальної людини”, яке так активно обґрунто-**

<sup>80</sup> Див. про це: Бруно Дж. О героическом энтузиазме / Пер. прозаич. текста Емельянова, стихотв. текста Ю. Верховского и А. Эфроса. — М., 1953. — С. 56, 80–81, 74, 37–38, 52–53, 35.

<sup>81</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 96–97, 50.

**вважав Ренесанс?**

Якщо в постренесансну добу, значно ближчу сучасній людині за своєю часовою віддаленістю, існування людини виводили з думки про людину, з ідеї людини, з філософії людини, а сутність людини — з її моральної сутності, то за доби Відродження, принаймні на початку, в уявленнях про людину базувалися на її матеріальному існуванні, тобто поклалися на людину як таку. Ось чому для справжнього ренесансного чоловіка моралізм на кшталт моралізму Нового часу був чимось смішним і неприйнятливим.

Основа, на базі якої ренесансна людина обґрунтовувала себе, була особистісно-матеріальна. Іншими словами, це було *життя*, яке мислилося особистісно-матеріально і тому було вільним: звільненим від усяких „тяжких” заповідей, які важко виконати, і спрямованим на веселу, якщо не легковажну, безтурботність, на вільготну та спокійну орієнтацію. Саме такого *життя* стосуються такі слова Піко дела Мірандоли: „Там де є життя, є душа, де є душа, є розум”.

«Життя, — писав французький історик літератури і культури Ф. Моньє, — це щось таємниче, що в Середні віки карталося, тепер вирує, входить в повну силу, розквітає і дає плоди. Художники минулих часів малювали на стінах кладовищ „тріумфи смерті”; художник Лоренцо Коста малює на стінах церкви Сан Джакомо Маджіоре в Болоньї „Тріумф життя”».

В результаті — італійське Відродження породило стійку ілюзію, ренесансний міф про людське життя, який Ф. Моньє описує таким чином: «Людина живе повним і широким життям, усіма порами і всіма почуттями, без квапливості та без нервовості, без втоми і без горя. Вона з задоволенням встає вранці, з задоволенням вдихає аромат неба і рослин, з задоволенням сідає на коня, з задоволенням працює при

свічці, з задоволенням розвиває свої члени, дихає, існує в світі. Здається, що вона вбирає в себе при кожному подиху подвійну кількість кисню. Зовсім не огидна сама собі, вона живе в мирі з навколишнім середовищем і з собою. Вона вважає, „що більшого блаженства немає на землі, аніж жити щасливо”. Вона гонить горе як ганьбу чи як щось таке, що не варте уваги, використовуючи проти власних страждань усякого роду легкі засоби, які підкаже їй її егоїзм і які дозволить їй її сила. ...Дії і бажання стоять на висоті; сила в гармонії з волею; пульс рівний, рухи спокійні; зусилля робляться охоче, й увага так легко збуджується, так довго зберігається і така чутлива до всього, що можна було б сказати, що це незаймана сила, якою ніколи ще не користувалися»<sup>82</sup>.

І ця ілюзія, від якої її ж творці багато страждали, в якій вони каюлися, була настільки сильною, що за всіх обставин вони так і не змогли від неї відійти. І чим далі в напрямі до своєї зрілості розгорталося Відродження, тим більш інтенсивно переживалася трагедія ренесансної ілюзорно-вільної особистості, зануреної у свою стихію безтурботної орієнтації серед усіх дійсних трагедій реального емпіричного життя. Ось чому еволюція Відродження проходила від самоствердження до самокритики.

**— В чому полягають особливості Північного Відродження, які важливо враховувати при розгляді цієї доби в культурі Західної Європи?**

Північне Відродження характеризується низкою специфічних рис. Так, німецький гуманізм менш за все прагнув проявляти стихійність, натомість шукав в самій людині суб'єктивні й одночасно категорично необхідні форми життя особистості, природи та

<sup>82</sup> Моньє Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто. — С. 38–39.

суспільства. Це призвело, на думку О. Ф. Лосева, до протестантизму, який у своїй еволюції дійшов до дуже суворої та неприступної абстрактної метафізики, коли вже не було жодного натяку на будь-яку естетику чи мистецтво, а гуманізм і вільнодумство проголошувалися ворогами<sup>83</sup>.

Проте діячам німецького раннього гуманізму притаманна надзвичайна схильність до вивчення античних поетів і прозаїків, схильність до риторики й класичної філології, що сприяло світському вільнодумству, виникненню яскравих взірців ліричної, сатиричної чи комедійної творчості, часто виявлялося прямою опозицією католицькій церкві. Твори писалися майже виключно латиною і це свідчить про велике небажання німецьких гуманістів мати справу з широким загалом німецької громадськості.

Німецькому гуманізму властива також певна стриманість. Мартін Лютер (1483–1546) за всього свого відходу від католицької церкви не піддався стихії вільнодумства і обмежував людину абсолютними нормами, позначив її рисами беззаперечної необхідності<sup>84</sup>.

<sup>83</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 367–369.

<sup>84</sup> Правда, стосовно Лютера треба все ж мати на увазі явну суперечливість цієї непересічної постаті в історії й культурі Німеччини. Як пише відомий американський історик і журналіст 2-ї пол. ХХ ст., до речі, протестант, Вільям Ширер, „своїми проповідями й прекрасним перекладом Біблії Лютер збагатив сучасну німецьку мову, збудив у народі не тільки нове протестантське бачення християнства, але й подум'яний німецький націоналізм, внушив німцям... думку про свободу совісті кожного". Та „цей великий, але навіжений геній, запеклий антисеміт і ворог римської католицької церкви, в буйному характері якого знайшли відображення кращі й гірші риси німецької нації — грубість, різкість, фанатизм, нетерпимість, жага насильства і разом з тим чесність, простота, стриманість, пристрасть до знань, любов до музики і поезії, прагнення до справедливості, залишив у свідомості німців — як на благо, так і на шкоду — слід більш

В свою чергу, Еразм Роттердамський (1466–1536), який, як і Й. Рейхлін, не поривав з католицькою церквою, був ворогом будь-яких суспільно-політичних та релігійних крайнощів, критично ставився до буквального розуміння біблійних текстів, визнавав певну єдність загальнолюдських протиріччів, включаючи також самозаперечливість всієї природи і всієї світобудови. Еразмові був неприйнятним будь-який фанатизм, він боровся проти засліплюючого перебільшення можливостей людського розуму.

Агріппа Неттесгеймський теж критично ставився до людських знань і навіть написав трактат „Про недостепенність і марність наук і мистецтв” (1530).

**— Якими були наслідки вільнодумства, возвеличення людини та загалом руйнування за доби Відродження основ середньовічної свідомості?**

Возвеличення людини і загалом розхитування за доби Відродження (а пізніше і в наступну добу Барокко) середньовічних підвалин свідомості мали не лише лінійно-позитивні, а й принципово суперечливі наслідки<sup>85</sup>. Зокрема побічним продуктом ренесансного вільнодумства, крім зростання впливу на освіченіх людей забобонів, виявився бурхливий розвиток культури у диявола.

незабутий і фатальний, ніж будь-який інший діяч до і після нього”. „За часів селянської війни 1525 року... Лютер закликав князів не щадно розправлятися з „скаженими псами”, як називав він пригноблених, доведених до відчаю селян. І тут, як і в випадках проти євреїв, Лютер звертався до таких брутальних, ригористичних висловів, яких історія не знала аж до появи нацистів” див.: Ширер У. Взлёт и падение третьего рейха: В 2 т. — М., 1991. — Т. 1. — С. 121, 120, 274).

<sup>85</sup> Наступний матеріал у відповіді на це запитання взятий мною з ґрунтовної статті Ю. М. Лотмана «Об „Оде, выбранной из Иова” Ломоносова» (див.: Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб., 1996. — С. 267–271 й ін.).



В Середні віки не тільки народна уява створювала образ недоумкуватого і часто обдуреного диявола, але й вчені-богослови, побоюючись маніхейства<sup>86</sup>, не прагнули перебільшувати могутність царя пекла. Віра в чаклунство переслідувалась тоді як пережиток язичництва.

Ще ранньохристиянський мислитель Діонісій Ареопагіт (прибл. 2-а пол. V ст. н. е.) стверджував, що „нема нічого в світі, що би не було досконалим в своєму роді; бо *вся добра зело*, говорить небесна істина (Бт 1 31)<sup>87</sup>. В свою чергу, такі християнські богословські авторитети, як Аврелій Августин у IV–V ст. і Фома Аквінський у XIII ст., теж виходили з ідеї небуття зла, з уявлення про зло як відсутності буття добра. В такій системі мислення сатана міг отримати лише підлеглу роль побічного (за контрастом) служителя Вищого Блага. У письменника XII ст., одного з кращих представників сатиричної середньовічної латинської літератури Вальтера Мапа в його збірці „Придворні забави” („*De nugis curialium*”) це втілюється в оповідях про те, як на диспуті в Паризькому університеті серед школярів, які сперечалися про природу язичницьких богів, з'явився сам диявол і урочисто засвідчив на користь св. Августина як очевидець, підтримуючи думку про те, що язичницькі боги є біси. Так само радше кумедним, аніж страшним, постає сатана і у відомому міраклі представника середньовічної літератури французя Рютбефа (бл. 1230–1285) „Чудо про Теофіла”: рютбефський диявол витратив зусилля і гроші, та не одержав душі грішника (Богордиця відбирає в нього розписку Теофіла зі словами: „Ось, я надаю тобі стусанів під боки” — і дупцює його на очах у глядачів).

Аналогічне становище можна спостерігати в середньовічній іконографії. Французький дослідник XX ст. Жан Делюмо, який спеціально студіював питання про іконографію сатани, починаючи від перших зображень в церкві Бауї (Єгипет, VI ст.) і аж до Середніх віків і Барокко, чітко зазначає: „...раннє християнство не дає жахаючої іконографії диявола... Навпаки, XI і XII ст., принаймні на Заході, постають свідками першого „вибуху

<sup>86</sup> *Маніхейство* — вчення перса Мані (III ст. н. е.) про боротьбу світла і темряви, добра і зла, яке вимагало від людини суворої помірності стосовно харчування, статевого життя, фізичної праці. Це вчення поєднувало у собі вавілонсько-халдейські, іудейські, іранські (зороастризм) гностичні уявлення. Розповсюдилося за межами держави Сасанідів на сході аж до Китаю, на заході — до Іспанії та Галлії. Певний час прихильником маніхейства був Августин Аврелій, але пізніше різко виступив проти цього вчення.

<sup>87</sup> *Св. Дионисий Ареопагит*. О небесной иерархии. Изд. 2-е. — М., 1843. — С. 10.

дияволізма” (Ж. Ле Гофф), що засвідчується зображеннями Сатани з червоними очима, вогняними крилами і волоссям в Сен-Северському Апокаліпсисі, дияволом — пожирателем людей в Сен-П'єр-де-Шовіньї<sup>88</sup>.

Образ диявола починає суттєво змінюватися за часів передньої до Ренесансу доби, а, починаючи з Данте, він постає все більш страхотливим, величним і, що принципово важливо, самостійним по відношенню до божественної волі.

Показово, що страх перед сатаною та його підлеглими (відьмами, демонами) зростає паралельно з успіхами освіти, техніки й мистецтва. І це цілком закономірно, бо ще з давніх-давен диявол вважався „тисячеумільцем”, майстром на всі руки, якому притаманні ученість, надзвичайна пам'ять, якою він може нагородити своїх підданих, і якому в цьому поцейбичному (земному) світі доступні таємниці всіх ремесел і ключі від усіх замків. Ось чому розширення світської сфери життя могло сприйматися і сприймалося в різних суспільних верствах як зростання могутності саме диявола як „князя світу цього”, чия статуя з'явилася на західному порталі Страсбурзького собору. Причому між страхом перед могутністю сатани, жахом загробних мук (а Фома Аквінський схилився до того, щоб бачити в них метафори) і спробами перемогти сили пекла за допомогою вогнища та процесів відьм спостерігається прямий зв'язок (1232 року папа Григорій IX в спеціальній буллі навіть дає детальний опис шабашу). Тому цілком доречно початок цієї нової доби символічно поєднувати з такими двома історичними датами: в 1274 р. помер Фома Аквінський, а в 1275 р. в Європі спалили першу відьму.

Але справжній вибух „дияволіади” відбувся в Європі саме за доби Відродження — в XV–XVII ст. Готуючись до свого торжества, Розум часто одягав маску Мефістофеля і „народження нового часу в Західній Європі супроводжувалося неймовірним страхом перед дияволом<sup>89</sup>. Минули часи, коли церква боролася з вірою в чаклунство, — тепер сумніви в існуванні відьм та їх підступної діяльності стали такими ж небезпечними, як і сумніви в існуванні Бога. Тому не дивно, що „в катехизисі Канізіуса ім'я Сатани згадується 67 раз, тоді як Ісуса тільки 63”, і в „Молоті відьм” диявол згадується значно частіше, ніж Бог<sup>90</sup>. Більше того, серед питань, з якими при екзорцизмі священник звертається до диявола, якого прагне вигнати, є і таке: „Чи зможемо ми домогтися від Господа нашого Ісуса, щоб Він тебе вигнав звідси, щоб ти не міг нікому спричинити зла?”. З цього приводу

<sup>88</sup> Див. про це: *Dolmeau J. La Peur en Occident XIV<sup>e</sup> — XVIII<sup>e</sup> siècles: Une cité assiégée / Ed. Fayard. — Paris, 1978.*

<sup>89</sup> *Ibid.* — P. 232.

<sup>90</sup> *Ibid.* — P. 243.

Ж. Делюмо зазначає: „Дійсно парадоксальним є безмірне перебільшення влади злого духа: екзорцист покірливо звертається до нього за інформацією стосовно методів Господа”<sup>91</sup>.

Віра в могутність сатани охопила за доби Відродження всіх: гуманістів, католиків, протестантів, — і між 1575 та 1625 рр. видалася в загальноєвропейську істеричну епідемію, прямими наслідками якої були процеси відьм, закони про чистоту крові та расистські переслідування в Іспанії, антисемітські погроми в Німеччині, криваві знищення язичників в Мексиці<sup>92</sup>.

Диявол переслідує уяву Мартіна Лютера, за словами якого „диявол хоча і не доктор і не захищав дисертації, та він дуже вчений і має великий досвід; він практикувався і вправлявся у своєму мистецтві та займається своїм ремеслом вже скоро шість тисяч років”. І в 1525 р. лідер Реформації в своєму „Посланні стосовно книжки проти селян” стверджував: „Ми всі заручники диявола, який наш князь і бог”. І в його ж „Коментарі до послання до галатів” читаємо: „Тілом і добром своїм ми поневолени дияволу... Хліб, що ми їмо, питво, що ми п’ємо, одяг, яким ми користуємося, більше того, повітря, яким ми дихаємо, і все, що належить до нашого пласського життя, — все його царство”. Так само в 1605 р. стверджує й А. Мольдонадо в „Трактаті про ангелів та демонів”, що „нема на землі сили, яку можна порівняти з його <сатани> владою”.

Величезну роль в демонологічній істерії відіграв друк, який доводив фантастичні ідеї богословів в неймовірних і неможливих для середньовічних часів масштабах. Так, Ж. Делюмо підрахував, що в XVI ст. відомий трактат двох інквізиторів Г. Інстіторіса та Я. Шпренгера „Молот відьм” розійшовся накладом в 50 тис. примірників, а своєрідна енциклопедія сатанізму 33-томний „Театр дияволів” — накладом в 231 тис. 600 примірників. При цьому треба врахувати і безмежну кількість народних книжок — масової культури ренесансної доби, в яких і ренесансна культура (Фауст), і ренесансна політика („Дракул”) трактувалися як породження союзу з дияволом<sup>93</sup>. Демонологічний фольклор оточував особистості вчителя Фоми Аквінського німецького теолога Альберта Великого (1193–1280), Агріппи Неттесгеймського (1486–1535), папи Олександра VI (пантіфікат 1492–1503) та десятки інших особистостей, відзначених ренесансною печаттю граничної

<sup>91</sup> *Dolumeau J. La Peur en Occident: XIV<sup>e</sup> — XVIII<sup>e</sup> siècles: Une cité assiégée. — P. 252.*

<sup>92</sup> Див. про це докл. в наступній роботі французького літературознавця-структураліста Цветана Тодорова: *Todorov Tzu. La conquete de l’Amerique: La question de l’aurte. — Paris, 1982.*

<sup>93</sup> Див. про це: *Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. — М., 1978. — С. 257–362.*

суперечливості.

Саме за таких умов протікала епідемія полювання за відьмами: розгорнулася сумнозвісна діяльність такого судово-слідчого органу католицької церкви, як інквізиція, яку теж можна вважати породженням доби Відродження чи „зворотним боком титанізму”, як пише О. Ф. Лосев, і яку не можна пов’язувати тільки з середньовічною добою. Справа в тому, що переслідування еретиків з самого початку християнства мало досить м’який характер і не було пов’язане з покаранням державних злочинців. Загалом в Середні віки покарання для еретиків залежало від волі окремих єпископів. І тільки в 1233 р. папа Григорій IX (пантіфікат 1227–1241) відправляє до Південної Франції таких комісарів, яким надавалася влада самостійно розслідувати діяльність тамтешніх еретиків, конфісковувати їх майно, а їх самих спалювати, хоча надалі права інквізиторів знов ж таки не були незмінними — вони то підсилювалися, то послаблялися. Загалом до початку XIV ст. переслідування відьм і їх страта на вогнищі були випадковим і рідкісним явищем, яке залежало здебільшого від світської влади.

Ситуація починає змінюватися з настанням часів Відродження. На початку XIV ст. папа Йоан XXII (пантіфікат 1316–1334), а особливо пізніше, в 1484 р., папа Іннокентій VIII (пантіфікат 1484–1492) видають такі булли (послання, розпорядження), якими узаконюють переслідування та спалення відьм у вигляді спеціального юридичного обов’язку церковних керівників. Нарешті, офіційно інквізиція була заснована в Іспанії в 1480 р., в Італії у вигляді спеціального закладу — в 1542 р. У Німеччині, якщо не брати до уваги спалення відьм, до Реформації взагалі не було ніякої інквізиції, а з часів Реформації переслідування еретиків здійснювалося місцевими єпископами.

У 1487 р. виходить вже названий вище трактат двох інквізиторів Г. Інстіторіса та Я. Шпренгера „Молот відьм”<sup>94</sup>, в якому можна знайти інформацію про переслідування відьм і його детальну юридичну розробку, описи різноманітних картин співжиття відьм з демонами, чортами й самим дияволом. Автори цього трактату „хвалилися ще тим, що за п’ять років спалили в Німеччині цілих сорок вісім відьм. У XVI ст. в багатьох невеликих німецьких територіях п’ять десятків відьм часто відправлялися на

<sup>94</sup> Див.: *Шпренгер Я. и Инститорис. Молот ведьм / Пер. Н. Цветкова с предисл. С. Г. Лозинского и М. П. Баскина. — М., 1932. До речі, на думку О. Ф. Лосева, переклад назви цього трактату дещо не зовсім точний, тому що по-латині в оригіналі стоїть не *genetivus subiectivus*, а *genetivus obiectivus*, а отже, правильніше назву трактату перекладати як „Молот проти відьм” (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 135*).*

вогнище вже за один раз<sup>95</sup>. Підраховано, що за 150 років (тобто до 1598 р.) в Іспанії, Італії та Німеччині стратили на вогнищі 30 тис. відьм.

Таким чином, розквіт ренесансної культури супроводжувався розквітом фанатизму і атмосфери страху, під тиском яких жахливі страти стали звичним, чи не повсякденним побутовим явищем, а юридичні гарантії прав звинувачених в чаклунстві були фактично зведені на ніч і опустилися до такого рівня, у порівнянні з яким найтемніше Середньовіччя постає „золотим віком“<sup>96</sup>. У боротьбі з відьмами ввели навіть спеціальну судову процедуру, яка фактично скасовувала всі обмеження на застосування тортур. Підозра перетворювалася у звинувачення, а звинувачення автоматично означало вирок. Захисники звинувачених оголошувалися їх спільниками, свідки слухняно повторювали те, що їм казали обвинувачі. І такий стан речей здавався цілком природним як домініканським монахам, так і світочам науки — гуманістам. Скажімо, француз Жан Боден (1530–1596), автор антихристиянської книги „Гетгапломерос“, яку Л. Є. Пінський називає „біблією для невіруючих“ найближчих століть<sup>97</sup>, автор книги „Республіка“ (1576), де філософськи узагальнюється ренесансна думка в галузі політики, одночасно пише спеціальний твір проти відьм „De Magorum Daemonomania“ (витримав видання 1578, 1580, 1587, 1593, 1604 рр. і перекладений на французьку, німецьку й ін. мови, на яких теж багаторазово перевидавався), в якому, називаючи автора „Молоту відьм“ „многумудрим інквізитором Шпренгером“, стверджує: „Жодна відьма з мільйону не була б звинуваченою і покараною, якби до неї застосовувалася звичайна судова процедура: підозри є достатнім виправданням для тортур, бо слухи ніколи не виникають на порожньому місті“.

<sup>95</sup> Сперанский Н. Ведьмы и ведовство. — М., 1906. — С. 166.

<sup>96</sup> „Секретність розслідування справ еретиків, — пише О. Ф. Лосев, — майже повна відсутність якихось правил судочинства, котрих би точно дотримувалися, беспощадне ставлення до підсудних, конфіскація майна підсудних та їх родичів, тортури і жорстокі покарання аж до спалення на вогнищі, повна незалежність не тільки від світських, але й навіть від церковних правителів, фантастичні перебільшення зроблених злочинів, повне свавілля з вигаданням таких злочинів, які ніколи не скоювалися, гранична помисливість та причепливість інквізиторів, їх патологічна підозрілість — все це раз і назавжди затаврувало інквізиційні суди епохи Ренесансу, перед якими церковні покарання Середньовіччя викликають найвне враження“ (Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 134–135).

<sup>97</sup> Див.: Пинский Л. Реализм Возрождения. — М., 1961. — С. 109.

А коли учень Агріппи Неттесгеймського, Вір, спробував виступити на захист жертв полювання за відьмами, той же Ж. Боден звинуватив його самого в спільництві й чаклунстві.

Нова епоха звільнила сили людської активності, але вона ж звільнила і страх. Ренесанс був явищем виключно складним, яке одними своїми сторонами підготовляло „вік розуму“, а іншими збудило до життя бурхливі хвилі ірраціоналізму і страху. І ця складність Відродження стала очевидною за доби Барокко, її усвідомлювали раціоналісти XVII ст. і діячі Просвітництва XVIII ст., коли писали на своїх знаменах слова боротьби з „темним середньовіччям“, які стосувалися негативних наслідків саме ренесансної епохи. Для раціоналістів XVII ст. і просвітителів XVIII ст. саме звеличений Ренесансом диявол і віра в його могутність постали ворогом першого ступеня, бо саме від віри в диявола пахло вогнищами, згадувалася інквізиція, фанатизм, забобони, релігійна нетерпимість, тобто все те, що викликало непримиренну ненависть воїнів Розуму.

## § 9. ЕСТЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

Зразу треба вказати на те, що справжня й основна естетика європейського Відродження як цілком визначений, за словами О. Ф. Лосєва, тип культурно-історичної свідомості<sup>98</sup> — багатомірна, багатопланова і певним чином суперечлива. Вона ніколи не виступала в чистому вигляді. Її не можна звести до якоїсь одної ідеї, тим паче вичерпати цією ідеєю, хоча б тому, що Відродження пройшло в своєму становленні закінчений еволюційний цикл: від зародження, через становлення, розквіт і аж до

<sup>98</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 377.

завершення; від первісного ствердження ідеалів до їх самокритики.

Крім того, ренесансні діячі були виразниками і минулої, доренесансної, естетичної свідомості, але їм могла бути притаманна й така свідомість, яка знайде свій повний розвиток тільки в наступний, постренесансний, історико-культурний період. При цьому за часів Відродження починає відчуватися новий дух, який примушує розуміти середньовічні терміни в значно більш світському та суб'єктивістичному значенні.

Абсолютне буття перетворюється в ренесансній естетиці в буття самодостатньо-споглядальне: дійсність сприймається передусім естетично, тобто як предмет незацікавленого задоволення, самодостатнього осягнення, і тільки як світ безкорисливого і легкого існування, що по-людськи стверджується. Завдяки цьому Відродження закарбувалося в пам'яті людства як доба естетичної міри.

В основі всіх ренесансних тенденцій, взятих у повноті їх розмаїття, лежить прагнення до естетичного задоволення. Показовим у цьому відношенні є прихильність ренесансних діячів (від богослова і кардинала Миколи Кузанського до філософа Піко делла Мірандоли) до естетизуючих символів. Так, Бога наполегливо називають *Deus artifex* (у векторі смислового ряду: Бог-Майстер = Великий Художник), який підкоряє собі простір шляхом накладення на нього різних форм і образів. Правда, те що Бог творить світ, зокрема художньо, добре знало і Середньовіччя. Але саме Відродження репрезентувало людину як власне творця, який оволодіває природою<sup>99</sup> і при

<sup>99</sup> Див.: *Chastel A. Le mythe de la Renaissance 1442-1520.* — Р. 10; *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 75. З цим пов'язані і проблеми людської творчості, які цікавили не тільки гуманістів,

цьому потрапляє в ситуацію, що несе з собою нову суперечливість. „Людина, — зазначає з цього приводу О. Ф. Лосев, — яка поклала собі за мету художнє оволодіння природою, прекрасно усвідомлювала, що в абсолютному сенсі це або зовсім неможливо, або можливо тільки в деяких відношеннях. ...звідси походить ...невдоволеність ренесансної людини і неможливість для неї зупинитися на тому чи іншому результаті, якого вона досягла..., і при тому не дивлячись ні на які античні принципи гармонії та симетрії”<sup>100</sup>.

За доби Відродження енергійно висувається примат почуттєвої краси творіння — космосу, природи і людини, за всієї її гріховності, краси людського життя, людського тіла, виразу обличчя і т. п. Під красою людського тіла розуміється перш за все його гармонія та пропорції. Тривимірне та рельєфне людське тіло як носій артистичної мудрості постає прин-

але підіймалися і в межах середньовічної ортодоксальної системи мислення, зокрема Миколою Кузанським. Його думка балансувала на межі Середньовіччя та Відродження і логіка міркування була такою: Бог є творчість → людина створена за образом і подобою божою, тобто відображає у собі загальну стихію божества, а, значить, певним чином і його абсолютність ⇒ людина є теж творчість (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 315-316). Як „розумну душу, яка причетна божественному розуму і використовує тіло”, визначав людину Марсіліо Фічіно. В його розумінні людина постає сполучною ланкою між Богом і світом, входить у вищі сфери, не відкидаючи нижчого світу, „може сходити в нижчий світ, не залишаючи вищого”. Живучи в храмі Великого Архітектора, кожен всередині його кола повинен створити своє власне коло, прославляючи Бога. Людина знаходиться на вершині творіння не тому, що може осягти його механіку і його гармонію, а завдяки своєму власному динамізму. За М. Фічіно, велика божественна гра повторюється в людській грі та праці, які з точністю наслідують Бога і з'єднуються з ним. Ось чому людину теж можна визначити як вселенського художника (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 327).

<sup>100</sup> Див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения.* — С. 75-76.



ципом будь-якого зображення, роблячи його тривимірним, рельєфним, випуклим, скульптурним і загалом відчутно тілесним. Ренесансний неоплатонізм в якості свого вихідного першообразу має тілесну оформленість людської особистості, рельєфну, математично вираховану і таку, що розглядається як предмет самодостатнього естетичного задоволення.

Справа в тому, що для людини, яка себе абсолютизує і відкриває для себе розмаїття матеріального світу, найдоступнішою для сприйняття виявляється сама форма речей, оскільки цією формою вони і відрізняються одна від одної. Але, схопившись за цю форму, ренесансний митець відразу зрозумів недостатність такого підходу, зрозумів, що треба зображати речі не самі по собі, а такими, як вони постають у сприйнятті людини. Звідси звернення стосовно зображення до проблем перспективи, гармонії, симетрії, пропорцій, числових канонів, ритму, композиції цілого тощо, бо найвища краса, як стверджував Леоне-Баттіста Альберті, — це цілісне співвідношенні частин, або гармонія, і при цьому краса та гармонія проникнуті й утворені числом і є продуктом божественного чи людського Розуму.

Тіло для ренесансних митців, хоч і є створенням Божим, та все-таки постає і як самостійна естетична даність, чому його повноцінність, природна гармонійність і краса вимагають до себе спеціальної уваги. Не мали ніякого значення походження й емпірична чи метафізична доля цього людського тіла. Вагомою вважалася тільки його естетична значимість, та мудрість, яка знаходить у ньому свій артистичний вираз. Ось чому Леонардо да Вінчі (1452–1519) трактує всю філософію та всю філософську мудрість як живопис. При цьому категорії „особистості” та „матерії” зливаються для ренесансної свідомості в одне специфічне, оригінальне і несформоване буття, в якому

вже неможливо вирізнити ні особистості, ні тіла. Ось чому для справжнього ренесансного діяча тіло людини ніколи не було тільки тілом. Очі безмежно сяjali, виражали як щастя і задоволення життям, так і похмурі, тужливі настрої. Руки й ноги людини мислилися в їх постійній експресивній рухливості. Ренесанс уперше відкрив на Заході весь драматизм жестикуляції і всю її насиченість внутрішніми переживаннями людини.

Естетичне мислення Відродження вперше довірилося людському зору як такому, без античної космології та середньовічної теології. В результаті, як зазначає О. Ф. Лосєв, людина вперше починала думати, що картина світу, яку вона бачить реально та суб'єктивно-почуттєво, і є найсправжнісінька його картина: те, що бачать людські очі, те і є насправді. Звідси — жага митця до життєвих вражень, незалежно від їх релігійних чи моральних цінностей. Звідси ж ствердження принципу насолоди (задоволення, *voluptas*) як основного естетичного принципу<sup>101</sup>. Більше того, принцип насолоди постане в

<sup>101</sup> Показовим у цьому відношенні є трактат Лоренцо Валли „Про насолоду”, надрукований 1431 р., тобто за півстоліття до розквіту діяльності М. Фічіно і П. делла Мірандоли. Вже в передмові Валла прямо пише, що задоволення бувають земні та потойбічні, і саме останні є головним предметом його розгляду. Перша книга трактату — це промова на захист стоїцизму. Кінець першої і вся друга книга присвячені захисту епікурейства (яскраво і красномовно репрезентоване епікурейське вчення про насолоду займає майже дві третини всього твору). Закінчується трактат (значна частина третьої книги) сильною проповіддю на захист християнського розуміння блаженства, проповіддю християнської моралі з критикою стоїцизму й епікурейства. Причому сама християнська мораль репрезентується оптимістично, життєрадісно, навіть весело. Правда, як зазначає О. Ф. Лосєв, ні в стоїцизмі, ні в епікурействі Валли немає нічого античного. Так, Валла приписує стоїкам вчення про те, що природа є для людини джерелом усякого зла, тоді як самі античні стоїки вчили про протилежне — про природу як велику художницю, чому і

другій половині XV ст. одним з принципів цієї всесвітньої релігії, засади якої з церковної кафедри проголошував Марсіліо Фічіно<sup>102</sup>.

закликали жити за її вказівками. Так само епікурейцем Валла приписує досить розбещену мораль, тоді як сам Епікур наполягав на суворій помірності, на непорушності духу, стверджуючи, що для справжнього і внутрішнього задоволення епікурейському мудрому досить тільки хліба й води. Вільше того, деякі античні епікурейці з метою збереження своєї внутрішньої рівноваги й спокою забороняли навіть шлюб. Отже, критика Валлою язичницької моралі, представленої в його трактаті стоїцизмом та епікурейством, стосується ступеня їх розкладу і спотворення, чужого для класичних античних форм морального життя.

При цьому проповідь насолоди у Валли має ренесансне (= споглядально-самототожне) значення і його трактат не можна зводити до проповіді одних тільки фізичних насолод, хоча там і є яскраві сторінки з вихвалянням винопиття, жіночих принад тощо. Критикуючи розв'язний, розбещений, відчайдушний характер звільненої від будь-яких принципів й обмежень насолоди, Валла розуміє найвище благо і найвище райське (непоцейбічне) блаженство тільки як задоволення, остаточно звільнене від будь-яких земних турбот, тривоги, занепокоєнь, небезпек, короткочасності та недуховної беззмістовності. Таке задоволення (насолода) нічим не обтяжене, нічим поганим не загрожує, воно безкорисливе та безтурботне, глибоко людське й одночасно божественне.

Загалом стилю Валли притаманне ренесансне почуття життя, включаючи всю людську чуттєвість у вигляді естетично-перетвореного настрою, який ґрунтується на захисті піднесеної естетичної (= споглядально-самототожної, утилітарно-незацікавленої, безкорисливої, завжди ігрової й утишної) предметності. При цьому якщо вже пізніше Марсіліо Фічіно та Піко делла Мірандола зацентрували свою увагу на загальній структурі естетичної предметності, то Лоренцо Валла зосередився на суб'єктивному, емоційно-афективному кореляті цієї структури (див. докл. з прикладами: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 351–356; *Карелин М. Этический трактат Лоренцо Валлы „Об удовольствии и об истинном благе“ // Вопр. философии и психологии*. — 1895. — № 4(29), № 5(30). — С. 439–441 й ін.).

<sup>102</sup> Не тільки іудаїзм та іслам, але й католицьку церкву М. Фічіно критикував за притаманну їм примусовість й насильство. Бог для М. Фічіно є всесвітній розум, який за своєю природою однаковий, тому його потрібно знаходити в цих релігіях, відкидаючи те, що в них є історичним і специфічним. Доводячи

Одне з яскравих свідчень прагнення до життєвих вражень і всеосяжності — загальновідоме захоплення гуманістів давніми мовами. Гуманісти вивчали давні мови не просто з метою технічного оволодіння ними (технічне володіння давніми мовами не меншою мірою притаманне і середньовічним інтелектуалам). Справа в іншому: латина за доби Відродження переставала бути чимось просто традиційним та діловим і загалом чимось таким, що розумілося само по собі. І тому її починають вивчати і науково, і естетично, і стилістично. При цьому латиною починають милуватися і вбачають в ній найкращий стиль. Італійські гуманісти так чисто писали на ціцеронівській латині, що змагатися з ними важко навіть найвидатнішим латиністам більш пізніх століть. З огляду на це стає закономірним, що саме італійські гуманісти виявилися засновниками такої величезної наукової галузі, як класична філологія, — одного з найбільш ранніх різновидів філології в цілому.

В результаті ствердження принципу насолоди як основного естетичного принципу зароджується і естетичне почуття природи, яка постає як така, що має самостійну естетичну значущість. Першим свідченням цього вважають лист Ф. Петрарки до приятеля від 26 квітня 1335 р., де поет висловлює своє захоплення від безкорисливого, позбавленого будь-яких ділових, практичних цілей споглядання краєвиду, що відкрився його очам поблизу Авіньона<sup>103</sup>.

рівноцінність духовного і тілесного задоволень, підносячи насолоду до рівня космічного принципу, М. Фічіно вважає обов'язковою приналежність цього задоволення всім богам (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 332–333). У цьому можна бачити один із варіантів обґрунтування загальної для Відродження релігійної терпимості.

<sup>103</sup> Див. про це: *Гуковський М. А. Итальянское Возрождение: В 2 т.* — Л., 1947. — Т. 1. Италия с 1250 по 1380 год. — С. 262.

Таким чином, якщо Античність сприймала природу як довічну та прекрасну даність, а Середньовіччя — як один з результатів творіння надприродної особистості, то у XIV ст. європейська людина, можливо, вперше відчуває природу як естетично значущу конкретність.

На першому місці у творчому процесі як наслідуванні природи опиняється сам митець, мета якого — відкрити ту красу, яка криється в схованках природи. Тому найважливішим виявляється тут художнє почуття митця, який не тільки не постає натуралістом, але й ставить мистецтво вище за природу. Саме спираючись на свій художній смак, митець відбирає ті чи інші тіла й процеси природи, піддає їх числовій обробці і тільки в результаті цього стає можливою поява досконалого художнього образу-твору.

Ось чому першим учителем митця постає математика, яка спрямовується на ретельний вимір оголеного людського тіла. Так, німецький живописець й теоретик мистецтва Альбрехт Дюрер (1471–1528) з метою досягнення точності зображення поділяв зріст людини на 1800 частин. В свою чергу, і Леонардо да Вінчі (1452–1519) наполягав на необхідності вивчати природні властивості тіл, їх освітлення, пропорції тощо. З низки одиничних спостережень складається ряд правил, знаючи які, митець може наслідувати природу, вибираючи, складаючи, відокремлюючи, створюючи речі прекрасні і потворні. В цьому, на думку Леонардо да Вінчі, — влада митця, бо „все, що існує у Всесвіті як сутність, як явище чи як уявне, він <митець> має спочатку в душі, а потім в руках, котрі настільки чудові, що в один і той самий час створюють таку ж пропорційну гармонію в одному-єди-

ному погляді, яку утворюють предмети [природи]”<sup>104</sup>.

У теоретиків ренесансної естетики можна зустріти таке порівняння: митець повинен творити так, як Бог творив світ, і навіть ще більш досконало. При цьому вони обидва — перш за все „майстри” в сенсі „художники”.

Правда, ще у Платона в діалозі зрілого періоду творчості (70–60-і рр. IV ст. до н. е.) „Тімей” йдеться про якогось „деміурга” (*demiurgos*, слово взяте з ремісничої практики тодішніх робітників фізичної праці і буквально означає „майстер”), який оформлює вічну та безформну матерію, користуючись для цього певним одвічним безособовим „взірцем”, чи „моделлю” (*paradeigma*)<sup>105</sup>.

І Середньовіччя послуговувалося ідеєю деміурга (творця), але це універсальний деміург як результат абсолютно персоналітичної теології з її теорією абсолютної особистості, яка існує вище за будь-яку природу й світ, постаючи творцем будь-якого буття та життя з нічого.

В свою чергу, як підкреслює О. Ф. Лосєв, ренесансне поняття художника базується на наслідуванні абсолютної особистості як межі будь-якої розумності та краси. Тому специфічним для особистості доби європейського Відродження є домінування в її самоусвідомленні категорії „художник”, а не просто „майстер”: ренесансний антропоцентризм відрізняється *артистичним* (артистично-індивідуалістичним) характером.

На перший план висувається праця митця, в якій прагнуть знайти критерій краси. Ренесансу прита-

<sup>104</sup> Леонардо да Вінчі. Избр. произвед.: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 61. Під душею, зазначає О. Ф. Лосєв, тут розуміється здатність до чуттєвого сприйняття.

<sup>105</sup> Див.: Платон. Тімей. 29 e – 31 b.

манні захоплення перед достоїнством, самостійністю та красою самого митця, який хоча і творить за волею самого Бога, та разом з тим повинен бути освіченим, вихованим, розумітися у всіх науках, і, ясна річ, в філософії та богослів'ї. Митець поступово емансипується від церковної ідеології. В ньому найбільше цінять тепер технічну майстерність, професійну самостійність, ученість, спеціальні навички, гострий художній погляд на речі, вміння створити живий та самодостатній, а не суто сакральний, витвір мистецтва. При цьому ренесансний митець, мислитель-гуманіст — це перш за все ерудит, компілятор і коментатор античної мудрості, головною чеснотою якого є пам'ять, вміння маніпулювати думками давніх авторів і складати їх в мозаїку з такою майстерністю, ніби це не чужі, а його власні думки<sup>106</sup>.

Варто також зважити і на те, що розуміння естетичної категорії „краси” не було однаковим у всіх ренесансних митців, зокрема представників італійського Ренесансу і Північного Відродження. Так, Леонардо да Вінчі вважав мистецтво в першу чергу наслідуванням природи, втіленої в людині, тваринах, рослинах, пейзажах чи інших об'єктах. Таке мистецтво попри прекрасне може створювати також високе, смішне, зворушливе, жахливе і навіть потворне. Разом з тим Леонардо зазначав, що творча діяльність базується на „уяві”, на оригінальному баченні. Звідси краса, створена художником, відносна, різна для різних тіл і обставин, і для того, щоб знайти красу в тому, що зображається, треба вже задалегіть мати уявлення про неї. І таке уявлення, на думку Леонардо да Вінчі, є у кожної людини. Ось чому митець повинен прислухатися до думки кожного глядача без

<sup>106</sup> Див. про це: Баткин А. М. Тип культуры как историческая целостность // Вопр. философии. — М., 1969. — № 9. — С. 92.

винятку і, якщо зауваження будуть здаватися йому слушними, повинен покращувати свій витвір<sup>107</sup>.

Помітна еволюція у поглядах на красу спостерігається в естетичній позиції представника Північного Відродження Альбрехта Дюрера (головні його теоретичні студії „Чотири книги про людську пропорцію”, 1528, та „Порадник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки”, 1525). Спочатку А. Дюрер намагався вирішити загальноренесансну проблему правильності у мистецтві за допомогою поняття перспективи і тому питання краси розв'язував шляхом вивчення симетрії, пропорції та загальної схематики людської фігури<sup>108</sup>. Така правильність, взята як критерій і мірило достоїнства мистецького твору, для німецького художника виражалася в геометричній формальній правильності та відповідності природі, які не потребують подальшого пояснення, — важливим було лише їх досягти. Проте Дюрер у вирішенні питання про ідеал краси переходить від „безумовного” розуміння краси до поняття „умовної краси”. Якщо безумовна краса означала для раннього Дюрера щось незалежне від обставин (якийсь об'єкт, прекрасний сам по собі, незалежно від того, хто судить про нього і як пов'язаний цей об'єкт з іншими об'єктами), то після 1507 р. Дюрер вводить поняття „умовної краси”. Це поняття він запозичив з „Трактату про живопис” Леонардо да Вінчі, але загалом воно у своїй генезі сягає Платонових діалогів „Бенкет” (29а) та „Філеб” (51с). Умовно прекрасний об'єкт не обов'язково повинен подобатися всім людям і не обов'язково одній людині, в будь-який час і за

<sup>107</sup> Див. про це докл.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 420.

<sup>108</sup> Див. про це: Panofsky E. Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. — Berlin, 1915. — S. 7-121.



будь-якого поєднання предметів. Дюрер при цьому не відмовляється від поняття єдиної і безумовної краси, а лише доходить висновку, що така краса абсолютно неможлива для земних речей і земних зусиль, недосяжна для смертних. Суттєвою відмінністю Дюрера від інших ренесансних митців є те, що проблему краси він розглядає критично, постійно шукає критерії, які б не залежали від враження реципієнта і за якими можна було б відрізнити „умовно прекрасне” від „безумовно потворного”. І одним з таких критеріїв виявилася для Дюрера „середня міра” як запобігання протилежних крайнощів<sup>109</sup>. Оскільки під крайнощами Дюрер розумів відхилення від сумірності, то принцип „середньої міри” отримував внутрішній зв'язок з принципом симетрії і одночасно забезпечував у зображенні гармонію цілого<sup>110</sup>, ідея якої була центральною ідеєю всього Ренесансу. Більше того, саме ідея гармонії виявилася найважливішим поняттям естетики Дюрера в її остаточному вигляді і єдиним критерієм краси, з тією лише відмінністю від інших варіантів ренесансної естетики, що краса у Дюрера умовна. Якщо неабсолютні закони краси, з точки зору Дюрера, базуються на реальності природного даного, а не на фантазії однієї людини, то мистецтво, як виведене з величезного досвіду „пізнання розуму природи” (*ratio naturae*), само криється (міститься) в природі<sup>111</sup> і тому має дві

<sup>109</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 517 й наст.

<sup>110</sup> У третій книзі трактату про пропорції Дюрер наголошує, що в людській фігурі, яка зображається, кожна деталь повинна бути ретельно опрацьована і приведена до повної відповідності з зображеною людиною як з чимось цілим, бо „пропорційні речі вважаються прекрасними”.

<sup>111</sup> Природа як творець краси розуміється Дюрером як система різних закономірностей, що дані їй від Бога. Тому

точки відліку: природну реальність і розум (математичний закон). Звідси мистецтво розуміється Дюрером як постійне подолання протилежності між розумом і реальністю, що і обумовлює невідому італійцям, та постійну для готика напругу в ставленні до природи.

На відміну від більшості італійських теоретиків, Дюрер розглядає виконавчу красу незалежно від краси фігури, що зображається, і тому постає єдиним естетиком Відродження, який свідомо продумав і висловив тезу про те, що естетична якість художнього твору не має нічого спільного з естетичною якістю предмета зображення. А з цим пов'язана зовсім специфічна теорія Дюрера стосовно художньої індивідуальності, котра, керуючись божественною благодаттю і незалежно від усього матеріального, створює художню цінність ніби з самої себе<sup>112</sup>.

Разом з цим в естетиці Відродження вперше лунають досить впевнені голоси про суб'єктивну фантазію художника, яка зовсім не пов'язана з наслідуванням в прямому сенсі слова. Італійським літератором та вченим, перекладачем та коментатором „Поетики” Арістотеля (1570), одним з кращих латиністів та еліністів свого часу Лудовіко Кастельветро (1505–1571) новизна і насолода взагалі

мистецтво і вважається німецьким художником таким, що міститься в природі.

<sup>112</sup> Див. про це: Panofsky E. Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. — S. 161, 165. Вбачаючи в художній здібності дві сторони — практичне вміння (навик, силу, досвідченість) і теоретичне знання (розумність), — Дюрер пропонував німецьким митцям ідеал „осмисленого” мистецтва, що є продуктом розуму, який у своїй пізнавальній діяльності підкоряється твердим законам і може бути підкріплений математично. Таке мистецтво перетворюється в „науку”, яка усвідомлює свої методи, знає шлях до успіху і не асоціюється з „гарним” чи „визначеним” (див.: *ibid.* — S. 168, 176; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 517–519).

проголошуються підґрунтям будь-якого мистецтва. Більше того, він не визнавав ніяких теоретичних канонів і розумів художню творчість як цілком незалежну й самодостатню діяльність, яка не підлягає ні під які правила, а сама вперше ці правила створює. Судження про свободу творчості від непорушних правил можна знайти і в епістолярній спадщині П'єтро Аретіно (1492–1556). В свою чергу, і Джордано Бруно в своєму трактаті 1585 р. „Про героїчний ентузіазм” відстоює тезу про примат творчості над наслідуванням. Поет не повинен підкорятися якимось зовнішнім правилам, бо він сам творить правила для поезії. А тому — систем правил є стільки ж, скільки є справжніх поетів<sup>113</sup>.

„Основний факт, явище, — пише А. Шастель, — яке можна розглядати як технічне визначення Відродження, — це потреба розмежувати повсякденне життя і духовну діяльність”<sup>114</sup>. У результаті, пише О. Ф. Лосєв, ренесансні діячі дійшли до повного ізолювання художнього образу від усього життя та від усього буття. Вже в XV ст. можна знайти твердження, що поезія — це чистий вимисел, і тому вона не має ніякого відношення до моралі, що вона нічого не стверджує і нічого не заперечує<sup>115</sup>.

**— В чому полягає специфіка естетики Північного Відродження і як вона співвідноситься з загальноренесансними естетичними тенденціями?**

Принципові особливості Північного Відродження у сфері естетики обумовлюються його тісним зв'язком з готикою, яка, зародившись ще в XII ст. у Франції, в

<sup>113</sup> Див. про це: Бруно Дж. О героическом энтузиазме. — С. 29–31.

<sup>114</sup> Див.: Chastel A. Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. — Paris, 1959. — P. 6.

<sup>115</sup> Див.: Лосєв А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 59.

XV ст. пережила в Німеччині свій найвищий розвиток. На шляху логічного розгортання основної тенденції Відродження — проблеми особистісно-матеріальної естетики — готика проростала тільки на одному елементі цілісної людської особистості — на афективному прагненні людини *вгору*, яке притаманне і Ренесансу, та урівноважується в ньому рухом в ширину, утвердженням людини у вигляді випуклої, симетричної та гармонійної тілесності. А в готичі така тілесність втрачає свій сенс і перетворюється в нецілісну, малогармонійну безтілесність, що вічно поривається вгору.

Іншими словами, горизонталізму класичного Відродження готика протиставляє вертикалізм. Якщо класичному ренесансному стилю властива урівноважена ясність, то готика відрізняється афективністю.

Разом з тим готика і Ренесанс мають внутрішню єдність, підґрунтям якої, на думку О. Ф. Лосєва, є неоплатонічне розуміння краси і всього мистецтва. Неоплатонічна сутність готики яскраво проявилася ще в ідеях абата із Сен-Дені Сутерія (1081–1151), який вважав, що людський „обмежений дух здатен осягнути істину лише засобом матеріальних уявлень”. Здійснення цих ідей дало перший прецедент готики в Європі. В. Воррінґер пише: „Готична душа... втратила невинність незнання, та не змогла досягти ні великодушної східної відмови від пізнання, ні щастя пізнання класичної людини, і тому, позбавлена будь-якого ясного природного задоволення, вона може переживати себе тільки в задоволенні судомному, неприродному. Тільки цей могутній підйом дозволяє їй вирватися в ті сфери відчуття, де вона врешті-решт втрачає почуття своєї внутрішньої дисгармонії, знаходить порятунок від усього тривожного, неясного ставлення до образу світу. Страждаючи від дійсного, не знаходячи виходу до природного, вона прагне до

світу наддійсного, надчуттєвого. Їй потрібна захоплена шаленість відчуття, щоб піднятися над самою собою. Тільки у сп'янінні захвату вона знаходить споглядання вічності. Ця піднесена (висока) істерія перш за все характерна для феномену готики<sup>116</sup>.

Так чи інакше готика виявилася таким же повним вираженням художньої волі, як і класика, інша справа, що ця „художня воля” була іншою. Завдяки „геометричному стилю” та „лінійній” фантазії готика намагалася досягнути дійсності наперекір природності<sup>117</sup>.

**— Якими були філософсько-естетичні витоки зміни поглядів на мистецтво, яка відбулася за доби Відродження?**

Перш за все тут треба назвати номіналізм XIV ст. і його найвидатнішого представника англійського філософа і богослова Вільяма Оккама (з англійського села Оккам, бл. 1330–1350 або бл. 1285–1349) з їх вченням про *інтенційність*, тобто смислову спрямованість свідомості. Номіналісти розрізняли умову чи початок пізнання — „першу інтенцію” (*intentio prima*), тобто спрямування свідомості і думки на об'єкт, одиничний предмет, і справжнє пізнання — „другу інтенцію” (*intentio secunda*), яка починається ще до спрямованості свідомості на якийсь об'єкт. За В. Оккамом, під час застосування „другої інтенції” ми піддаємо спеціальному аналізу не сам первинний образ одиничної речі, який виникає у свідомості на стадії „першої інтенції”, а рефлектуємо (аналізуємо, логічно опрацьовуємо) власні уявлення про речі. У „другій інтенції” слово постає не знаком речі (знак

<sup>116</sup> Worringer W. Formprobleme der Gothik. — München, 1927. — S. 50, 28, 40, 69, 70.

<sup>117</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 510, 513, 503–504, 572–574, 367–369 й ін.

речі дає „перша інтенція”), а знаком знака речі.

У найголовнішій тезі номіналістів — загальні поняття суть імена (*universal sunt nomina*) — під термінами „ім'я” чи „слово” розуміється та специфічна предметність, яка не є ні тільки суб'єктивною, ні тільки об'єктивною<sup>118</sup>, а є *інтенційною предметністю* нашої свідомості й нашого мислення. Звідси універсальні поняття (універсалії) постають як логічна побудова, яка застосовується до будь-якого роду буття і тому вона відмінна від самого буття. Наприклад, Бог непізнаваний, але в інтенційному сенсі він необхідно існує, хоча сама інтенційність ще не говорить ні про яке буття і ні про яке небуття. Душа теж недоступна для пізнання, а пізнати можна, мабуть, тільки окремі її прояви. Та з інтенційної точки зору душа не тільки існує, але, взята в своїй цілісності й неподільності, є предметом нашої інтенційної свідомості, а не окремими її здібностями.

В. Оккам і номіналісти не займалися безпосередньо мистецтвом. Проте їх вчення про інтенційність має безпосереднє відношення до мистецтва і розуміння естетичної реальності. Справа в тому, що естетичний, чи художній, предмет, визнаний інтенційно, має значення сам по собі, незалежно від свого буття чи небуття, постаючи безпосереднім предметом нашої осмисленої свідомості. Художній предмет не говорить про те, що реально існує, і одночасно не говорить про те, що зовсім не існує (ось чому, коли на театральній сцені зображається вбивство, ніхто з глядачів не хапає вбивцю і не кличе на допомогу поліцію чи міліцію). Звідси виходить, що інтенційність є найглибшою підвалиною для всього худож-

<sup>118</sup> З сучасної точки зору, слово теж не є просто „відображенням” речі, а є ще і певне розуміння цього „відображення”, його переробка, його та чи інша інтерпретація.

нього, яке, ніби не існуючи емпірично реально, разом з тим так втілює і конкретизує різноманітні ідеї, ніби вони емпірично існують перед нашими очима<sup>119</sup>. При цьому вчення В. Оккама і номіналістів XIV ст. про інтенційність звільнювало естетичний предмет від його певного буттєвого призначення, і в першу чергу від церковної образності. В. Оккам уперше відокремив мистецтво від релігії і зробив естетичний предмет самостійним і оригінальним, який не зводиться ні просто на буття, ні просто на небуття. Естетичний предмет був для В. Оккама тільки знаком знака посправжньому існуючого (а також неіснуючого) предмета. Ось чому, коли в XIV ст. на іконах починають зображати Христа в занадто психологічному вигляді, а Богородиця починає непритомніти, то це свідчить про те, що художність тут вже відокремилася від суто релігійної предметності, отримала самостійне існування і постала предметом не молитовного настрою чи знаряддям спасіння душі для вічності, а предметом незацікавленого і цілком самодостатнього естетичного милування. Іншими словами, ікона стала портретом, а зображення священних подій — театральним видовищем. Ось чому, до речі, В. Оккаму не любили ортодоксальні богослови, не дивлячись на те, що сам

<sup>119</sup> Натяки на таку інтенційність художнього можна знайти ще в естетиці Аристотеля (теза про те, що театральна сцена зображає не те, що дійсно існує, а те, що може існувати за ймовірністю чи необхідністю). І якщо середньовічне мистецтво не могло бути тільки інтенційним, то це тому, що воно зображало священні предмети, краса яких невіддільна від них самих. Якщо ж священні предмети настільки гарно зроблені, що їх красу можна відокремлювати від самих цих предметів і розглядати самостійно, то це вже не буде сакральним мистецтвом. Ось чому церковні предмети у свій час не могли бути занадто гарними, і найбільша їх розкіш повинна була бути розкішшю тільки в міру її сакрального призначення. З появою в церкві такої краси, яка отримувала самостійне і незалежне від сакрального значення, починає знецінюватися і саме церковне життя.

В. Оккам був францисканським монахом.

Виокремленню мистецтва в окрему сферу, розмежуванню його з релігією і глибокому входженню в його специфіку помітно сприяло також вчення про *подвійну істину*, яке задовго до європейського Відродження розвивалося в арабського філософа Аверроеса (1126–1198). Проміжною ланкою між Аверроесом та Відродженням у середньовічній Європі виявився Сігер Брабантський (бл. 1240 – бл. 1281/1284). Ренесансну розробку теорії подвійної істини здійснив італійський філософ П'єтро Помпонаці (1462–1524 чи 1525).

З точки зору П. Помпонаці, абсолютна істина — це недоступне для пізнання божество, яке відкривається тільки в вірі, а те, що нам достеменно відомо, — це чуттєвий світ і ті закономірності, які ми встановлюємо в ньому на підставі його загальної єдності. При цьому ізольований від абсолютної істини почуттєвий світ італійський філософ трактує за допомогою термінів моралі і, значить, людської особистості, прагнучи вмістити особистісне буття і почуттєво-матеріальне буття в щось цілісне і неподільне. П. Помпонаці глибоко відчував неможливість подрібнення особистості на душу і тіло, з неймовірною силою акцентував непорушну єдність розумної душі і тіла у людини, через яку, коли вмирає тіло, то, з точки зору цього філософа, помирає (= перестає бути принципом оформлення людського тіла, перетворюється в один з нескінченних моментів загального і вже надіндивідуального розуму) і „інтелективна душа”. Все це цілком відповідало ренесансним пошукам такої нової естетичної предметності, яка нічим не була б пов'язана з абсолютно-особистісним божеством, і в той же час не була б тільки порожньою і беззмістовною почуттєвою текучістю. П. Помпонаці об'єктивно зміцнював віру Ви-



сокого Відродження в цю особливу і цілком специфічну естетичну предметність, яка не була б ані міфологією, ані церковною священною історією, ані бездушним матеріалізмом.

Ренесанс здійснив тотальний процес змішування (контамінації) античної та середньовічної топіки, а подекуди і радикальну відмову від останньої, звернувшись до зображення своєї живої сучасності безпосередньо за допомогою античних сюжетних, жанрових та ін. канонів, що, власне кажучи, може бути оцінено як суттєва зміна літературної традиції. В результаті античні міфологічні архетипи постали реальністю художнього мислення ренесансного митця і суттєвим способом інтерпретації ним світу. У такій ситуації зображення своїх сучасників у вигляді міфологічних персонажів породжувалося прагненням стерти випадкові і скороминущі прикмети наявного буття, щоб вирізнити в ньому надчасове начало і цим прилучити його до абсолютного ідеалу, втіленого в давніх богах і героях. Одночасно відбувається і зворотний процес — перетворення античної топіки у відповідності до запитів іншої доби, в яку її перенесли. Сам факт цього перенесення неминуче диктував свої корективи: якщо для античних авторів міфологічна образність була органічною мовою хоча б тому, що вони вірили в своїх богів, то для гуманістичних митців міфологічна образність могла бути хоч обов'язковим, та все ж метафоричним знаком абсолютно розумного життя. Ось чому імплантація античності, здійснена за доби Ренесансу, виявилася не штучною, а плідною і якісно результативною.

Загалом здійснений ренесансними діячами засобом імплантації синтез античності і середньовіччя в сфері художнього мислення призвів до народження нової, життєздатної естетики, яка сформувалася в

надрах гуманізму, а в літературі Нового часу розцвіла епохальними літературними напрямками (в сучасному розумінні цього терміна) — барокко і класицизмом<sup>120</sup>.

## § 10. ПОЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

### 10.1. ПРИРОДА ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ

Основне положення естетичної доктрини Данте — визнання „божественної обумовленості творчого акту, який має залежний характер”, та ідеї як „думки Бога” (див.: Рай, XIII, 52–54). Оскільки безпосередньо пов'язана з Богом ідея володіє абсолютною досконалістю тільки в чистому вигляді, а відбита в матерії природи чи мистецтва (як двох результатах еманации божественного розуму) втрачає свою первісну закінченість, то мистецтво повинно прагнути тільки наблизитися до потойбічного ідеалу, і на цьому шляху воно і постає символом більш високих цінностей (звідси заклик Данте читати „між рядками”)<sup>121</sup>. Митець повинен упіймати „чисту ідею краси” (= божественної досконалості) і спробувати виразити її в своєму творі.

Для Петрарки мистецтво — це глибока і змістовна творчість, яка здатна підносити людину до небесного пізнання, дозволяє людині знайти в глибинах свого духу божество і пізнати його (кохання до Лаури, говорив Петрарка, „безперечно спонукає мене любити Бога”). При цьому художній предмет отримує у Пет-

<sup>120</sup> Про естетику Відродження — див. також: *Татаркевич В.* Історія шести понять: Мистецтво. Прекрасне. Форма. Творчість. Відтворництво. Естетичне переживання / Пер. з пол. В. Корнієнка. — К., 2001. — С. 56–58, 100–103, 145, 148–149, 191–195, 210–211, 215–216, 219, 234, 255–256, 275, 278, 297 й ін.

<sup>121</sup> Див. про це: *Лазарев В. Н.* Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 53, 55.

рарки самодостатню споглядальну цінність, що було наслідком величезної роботи естетичної думки в Італії XIV ст. Тому Петрарку вважають не тільки першим гуманістом, але й першим літератором в Європі<sup>122</sup>.

Для Боккаччо поезія — пристрасне прагнення знайти і виразити знайдене словом, спонука, яка походить від Бога і властива небагатьом. У деталях Боккаччо розробляє ідею про поезію-богослів'я, яку висловлював також і Петрарка, і не він один. Сутність поезії для Боккаччо — у наслідуванні природи, найпочесніше для митця — намагання відтворити через мистецтво те, що природа творить своїми силами<sup>123</sup>.

Для Леона-Баттісти Альберті природа, взята сама по собі, є тільки матеріал, який нічого не значить, та її краса сповнена розуму й душі і в цілому є створенням богів, а твір мистецтва в кожному своєму моменті є символом тої чи іншої ідеальної конструкції (звідси в Альберті теорія "завіси"<sup>124</sup>). Крім того, разом

<sup>122</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 224, 221–226.

<sup>123</sup> Див. про це: Веселовский А. Н. Собр. соч.. — Пг., 1915–1919. — Т. 6. — С. 404–428.

<sup>124</sup> Сутність теорії чи методу „завіси” така. За Альберті, краса є чимось безпосередньо даним сприйняттю людини як такої, незалежно від її освіченості, і судити про красу людині дозволяє деяке „вроджене знання”. Джерелом будь-якої краси тут виступає гармонія, мета якої — упорядкувати частини, різні за своєю природою, певним досконалим співвідношенням так, щоб вони своєю відповідністю одна одній створювали красу. При цьому гармонія не є для Альберті самим цим упорядкуванням, а постає як певна невичерпна і первісна потенція, яка актуалізується красою, що є і в речах, і в розумі.

Краса як дійсність гармонійної природи може бути дійсністю тільки завдяки присутності розуму, який осягає закони гармонії. Звідси і краса повинна бути втіленням законів гармонії, тобто повинна бути певним правилом, за яким можливе оформлення матерії. Тому архітектор повинен не обмежуватися кресленням, а повинен робити не переважані прикрасами моделі, в яких би

з принципом наслідування природи існує також і принцип вибору з неї того, що потрібно для краси (критерієм тут, за Альберті, для художника виступає розум, довіра до традиції і вивчення правил, накопичених митцями минулого). Правда, на думку О. Ф. Лосева, міркування про красу в період Високого Ренесансу стосувалися радше самого феномену краси в його безпосередньому впливі на людину, а не мистецтва як специфічної й самотньої сфери, що вимагає спеціальної рефлексії, та й самі ці спроби теоретичних роздумів не відрізнялися послідовністю й системністю.

Вперше проблема саме теоретичного обґрунтування художнього пізнання і творчості виникає у другій половині XVI ст. Супроводжувалося це постановкою в чіткій формі питання про художню значущість ідеї, здійсненою в XVI ст. завершальним Ренесанс художнім й теоретико-естетичним напрямом — *маньєризмом* (сам термін *manierismo* ввів до

відчувалася присутність руки винахідника, а не ремісника, і які потрібні для того, щоб митець досконало знав те, що він хоче створити.

Модель — це деякий план, взірць, деяке завдання і певний закон, орієнтуючись на який можна побудувати справжню будівлю. А значить, сприймаючи красу тієї ж будівлі, можна розуміти її як деяку ідеальну модель, яка в той самий час буде реалізацією загальних законів гармонії.

На цій підставі Альберті створює теорію чи метод „завіси” — площини, яка розсікає „зорову піраміду”. Картина, з точки зору Альберті, є теж свого роду „завісою”, за якою передбачається присутність деяких ідеальних взірців, ретельно знайдених і відібраних розумом завдяки науці та знанню деяких загальних закономірностей, закорінених у природі краси як моделі естетично досконалого. Саме в красі відбувається зустріч певних конструкцій свідомості й загальних законів природи, чому і можна говорити про єдину, гармонійну природу прекрасного. Реалізацією краси є твір мистецтва, і природа є твором мистецтва божественного (див. детальніше: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 277–283).

вжитку італійський живописець, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі, 1511–1574)<sup>125</sup>.

Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу, вважає О. Ф. Лосев, є та форма рефлексії над мистецтвом, яка звертається до проблеми співвідношення між суб'єктом творення і створеного ним об'єктом в аспекті пошуків відповіді на питання: як взагалі можливі художнє пізнання і художня творчість?

Людська особистість все ще тлумачиться маньєристами як така, що повністю визначається божеством, та все ж сприйняті нею божественні форми тепер трактуються як суб'єктивно-апріорні<sup>126</sup>.

Чуттєвість не відкидається, а необхідним чином опрацьовується й оформляється у внутрішній свідомості за допомогою *внутрішнього малюнку* людини (термін Ф. Цуккарі), який настільки могутній та багатий, що здатен конкурувати ніби з самим Богом і з природою. Саме цей внутрішній малюнок створює цуккарівський „земний рай” — сукупність усього прекрасного та всіх творів мистецтва, створених людиною. Маньєристи зберігають ідею наслідування митцем природи, але наполягають на творчому, а не

<sup>125</sup> Спочатку маньєризм біля 1520 р. виник в образотворчому мистецтві, хоча ще раніше використання маньєристичного художнього методу прослідковується у нідерландського художника Ероніма Босха (біля 1450–1516 — див. про це: Лосев А. Ф. Естетика Возрождения. — С. 456, 457–459). У якості загальноєвропейського мистецького явища маньєризм функціонував до початку XVII століття, плавно зливаючись у подальшому з початком доби Барокко, що і породило незатихаючі ще з 1920-х рр. дискусії між вченими щодо проблеми співвідношення маньєризму і барокко (див.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями / Пер. Н. А. Белоусовой; Общ. ред., предисл. В. Н. Гращенкова. — М., 1973. — С. 134, 154, 169–170 й ін.).

<sup>126</sup> *Апріорний* — від лат. а *аргіогі* з попереднього — *незалежний від досвіду, той, що передує досвіду, знання, яке первісно притаманне свідомості.*

сліпому наслідуванні, тобто на необхідності вибирати одні природні дані і відкидати інші, оскільки в природі багато як краси, так і потворності, і природна матерія здатна чинити не тільки добро, але й зло.

Загалом, надаючи нового призначення старому і типово ренесансному філософському апарату неоплатонізму, два головних теоретики маньєризму — італійський мистецтвознавець і живописець Джованні Паоло Ломатцо (1538–1600) та італійський живописець Федеріко Цуккарі (1540/1543–1609) — розмірковують приблизно таким чином: божество мислить і тому має ідеї; у найчистішому вигляді ці ідеї відображені в ангелів, несвідомо вони присутні в природі, в більш складному й матеріально-почуттєвому сенсі — в людині; людина мислить і творить на підставі почуттєвих даних, конструюючи та перевіряючи їх за допомогою наданих їй від Бога (= наданих від народження) внутрішніх форм.

Маньєристи вже не сприймають особистісно-матеріальне буття у всій його безпосередності, а тому тяжіють до алегоризму й символізму. Справа в тому, що сама постановка ними питання про відношення особистості до матерії, про можливість втілень ідеальних форм в матерії спричинила певні логічні наслідки: матеріальне втілення у творі мистецтва певних ідеальних форм визнається як таке, що не може бути завжди ідеальним, а, значить, можливі найрізноманітніші методи як втілення ідеї в матерії, так і втілення ідеальної форми у відповідному художньому творі. Саме ця різноманітна форма співвідношення ідеї та матерії, яка реалізується в індивідуальній творчій ініціативі митця, і розуміється під „манерою” (*maniera*) стосовно явища маньєризму.

Все це свідчить про закономірність відродження у маньєризмі трансцендентальності й експресивності

готичного мистецтва, а також тих рис, до яких завжди тяжіло особливе мислення європейської Півночі. Саме мистецтво для маньєризму існує за рахунок духовної напруги, провокує схвильованість, розбурханість почуттів та розуму — брунівську „самовіддану несамовитість”, до якої і повинен, на думку Дж. Бруно, прагнути митець<sup>127</sup>.

При цьому вже за доби Ренесансу в досить яскравій формі позначилося розуміння ідеї і як просто деякого духовного і високого уявлення, ідеалу і, нарешті, як просто художньої концепції, художнього плану чи сюжету. Таке іманентно-суб'єктивне розуміння ідеї виражено у маньєриста Дж. Вазарі, відомого автора багатотомної історії італійських художників. Дж. Вазарі можна вважати прямим пропагандистом естетичного розуміння ідеї, яке стримується шляхом узагальнення з почуттєвого досвіду, а не шляхом духовного осяяння з неба<sup>128</sup>.

**— Як співвідноситься маньєризм з класичним ренесансним стилем і ренесансно-гуманістичною традицією, і які наслідки мала криза класичного ренесансного стилю?**

Маньєризм, зазначає Р. І. Хлодовський<sup>129</sup>, — стиль не тільки вторинний та перехідний, але й ідейно полівалентний, дисгармонійний і принципово еклектичний тому, що прагне вдосконалювати „велику манеру” Рафаеля та Мікеланджело, Петрарки та Боккаччо в умовах, коли ідеологічні засади

<sup>127</sup> Взірєць такої несамовитості, правда, в іншому, ніж у Дж. Бруно, плані, дав у своїх „Досвідах” Мішель Монтень.

<sup>128</sup> Див.: *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова. — М., 1956. — Т. 1. — С. 87.

<sup>129</sup> Відповідь на це питання дається за Р. І. Хлодовським — див.: *Андреев М. А., Хлодовский Р. И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — М., 1988. — С. 37–45.

національного італійського класичного стилю вже неприйнятні ні для когось.

Якщо Лудовіко Кастельветро й інші продовжувачі естетичних і гуманістичних традицій Зрілого Відродження, спираючись на надруковану в середині XVI ст. „Поетику” Арістотеля, акцентували в літературі її власну художню природу і вбачали найважливішим завданням поезії „розважати і тішити грубі маси, простий народ” (Л. Кастельветро), то їх опоненти Джуліо Чезаре Скалігер, Вінченцо Маджі, Джазон Денорес й ін., спираючись на ту ж Арістотелеву „Поетику”, наполягали на виховних функціях літератури і переконували в тому, що поезія повинна не тішити народ, а навчати його, прививати йому істинні принципи реконструйованої на Тридентському соборі (1545–1573) християнської релігії та моралі. А поскільки ці принципи мислилися як позачасові і позаособисті, то за часів Пізнього італійського Відродження виникла класицистична тенденція втиснути поезію і поетику в рамки жорстких, легко засвоєваних раціоналістичних і абсолютних канонів та правил.

Проте ця класицистична тенденція не призвела до утворення в літературі другого періоду Чинквеченто чітко вираженого класицистичного стилю і напряму. Навіть письменники, які незаперечно визнавали необхідність у всьому наслідувати мову і стиль Петрарки і Боккаччо, користувалися авторитетними класичними формами для втілення власного світосприйняття. Як наслідок, між формою й ідейним змістом виникало протиріччя, і саме тоді на підґрунті класицистичної поетики виникав маньєризм.

У маньєризмі відбувся розпад художніх синтезів Відродження і готувався ґрунт для нових естетичних узагальнень Барокко. Маньєризм виявився стилем, відкритим на всі сторони, в тому числі і в сторону



“неофіційної” народної культури. Так, італійські петраркісти вносять в заштамповані петрарківські форми і теми кризове, тривожне світовідчуття середини XVI ст., психологічно поглиблюють традиційні петрарківські та неоплатонічні мотиви. Завдяки цьому італійський маньєризований петраркізм плідно вплинув на любовну лірику французької Плеяди, зокрема на Ж. Дю Белле і П'єра де Ронсара. Одночасно в середині XVI ст. в Італії знову, як і на межі XIII–XIV ст., оголилися народні основи літератури і мистецтва. Наприклад, значення новелістичної книги Джана Франчески Страпароли „Приємні ночі” (1550) обумовлюється не тим, що автор у композиції і манері оповіді ретельно намагався наслідувати Петрарки, а мимовільними порушеннями класичної ренесансної традиції — тим, що включив в свою книгу стилістично неочищену селянську чарівну казку зі всіма її фольклорними складовими (народними словечками, приказками, загадками, ірраціональною фантастикою, феями, дурнями-везунчиками, наївним і здоровим моралізмом, народним оптимізмом). І хоча еклектичність та ідеологічна амбівалентність маньєризму не дозволила йому організувати фольклорні елементи в історично нову естетичну систему, сам факт звернення маньєризму до народної творчості зберігає принципово симптоматичний характер.

Загалом криза класичного ренесансного гуманізму не вичерпувала гуманістичну культуру як таку. «Саме у другій половині XVI ст., — підсумовує свої міркування Р. І. Хлодовський, — італійська література починає найбільш активно впливати на формування ренесансних літератур у Франції, Англії, Іспанії, ... в країнах слов'янського світу. Петраркізм стає в цей час явищем загальноєвропейським, літературно-естетичні концепції Скалігера кладуться в основу французького класицизму, Шекспір бере сюжети для своїх

великих трагедій не тільки у Банделло, але й у Джиральді Чінціно, а „Звільнений Єрусалим” робиться тим взірцем, на який аж до кінця XVIII ст. орієнтуються епічні поети як в Західній Європі, так і в Росії»<sup>130</sup>.

## 10.2. Принцип наслідування (“імітаціо”)

За Л. М. Баткіним, „imitatio” постало свідомою культурною проблемою десь у середині XIV ст., тобто в період італійського Треченто. Про це свідчить епістола (лист) Ф. Петрарки 1366 р. до Д. Боккаччо, де йдеться про те, що „жоден твір не можна опрацювати настільки, щоб у ньому не залишилося ні однієї вади”<sup>131</sup>. З аналізу цього листа, здійсненого Л. М. Баткіним, випливає, що той, хто наслідує, повинен намагатися створити подібне, але не те ж саме. Інакше кажучи, подібність тут повинна бути такою, як між сином і батьком, коли при вигляді сина згадується батько. Ось чому, щоб бути оригінальним поетом, треба, за Петраркою, вміти майстерно приховувати наслідувальність.

За такого підходу „здаватися”, „виглядати” самотійним означало бути ним насправді. В цій логіці Ф. Петрарки, на думку Л. М. Баткіна, перед нами постає логічний відправний пункт ренесансних пошуків культурного самовизначення індивіда стосовно античної традиції. Петрарка прагне такої

<sup>130</sup> Андреев М. А., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 45. Про співвідношення літературної теорії та художньої практики в італійському літературному процесі Зрілого і Пізнього Відродження — див.: там само. — С. 267–286.

<sup>131</sup> Див.: Familiarium rerum libri «Книга про справи домашні», XXIII, 19 // Petrarka F. Opere. — Firenze, 1975. — Vol. 1. — P. 1230–1234.

сучасної поезії, яка б нагадувала про античну, та не була б її повторенням (копією). В такій ситуації наслідування було шляхом до винахідництва. Більше того, категорія „наслідування” тлумачиться у Петрарки на підставі притаманного Відродженню універсального відношення „*varietas*” (різноманітність).

— **В чому полягає значення принципу „*varietas*” стосовно літературної творчості?**

1. Категорія „*varietas*”, зазначає Л. М. Баткін, привертала увагу гуманістів тому, що була пов'язана з центральним для них прагненням до вільного наслідування для досягнення власних цілей, прагненням до самовиявлення через добре розраховану парафразу, через стилізацію. Ось чому, скажімо, Анджеоло Поліціано не бажає зв'язувати себе якимсь одним і абсолютним взірцем, а прагне сприймати античну літературу у вигляді *різноманітності*.

Завдяки цьому ліквідувалося цінніше ранжування і, наприклад, пізньолатинські письменники у порівнянні з Цицероном чи Вергілієм зберігали свою цінність, тобто були не гіршими чи кращими, а іншими. В результаті виникає ситуація плюралізму<sup>132</sup> зразків, кожен з яких окремо є відносним і недостатнім. А отже, нормою виявляється не той чи інший взірець, а *перехід* від одного взірця (жанру, стилю) до іншого. Саме в цьому нескінченному переході, в проміжку між авторитетними, та несхожими текстами, звільнюється простір для утвердження нової творчої індивідуальної свободи.

Основою літературної творчості проголошується *парафразність*, переспівність як творення власної праці з чужого матеріалу. Піко делла Мірандола навіть сприймає переспів як доказ сміливої індиві-

<sup>132</sup> Плюралізм — від лат. pluralis множинний — множинність думок, поглядів, напрямів тощо.

дуальної творчої ініціативи. І це не випадково, бо для гуманістично налаштованих автора і читача творчу справу вирішує не тільки запозичений матеріал, а перш за все його вільне й невимушене інтонування, перекомпонування, дотепна ремінісценція, учений натяк, усіяке обігрування чужого слова.

Іншими словами, в гуманістичному середовищі цінувалося вміння брати те, що всім відомо, і робити його ніби новим і невідомим. Цим Ренесанс принципово відрізнявся від Середньовіччя. Запозичений матеріал середньовічний автор присвоював собі в якості надособистої мудрості, як нічие загальне місце. Натомість ренесансний діяч, гуманіст ставився до запозиченого по-господарському — так, ніби воно було домашнім, суто інтимним, що спонтанно виникло туг-і-тепер.

Крім того, бажану свободу творчості ренесансним миттям надавала і різноманітність (вар'єта) предметів зображення („*tantae rerum varietas*”). Ось чому, наприклад, Анджеоло Поліціано чи Лоренцо Медічі приваблював жанр „*silvae*” — букв. „лісів” чи „садів” (так називалися збірки змішаного змісту), — взірець якого дав римський поет I ст. н. е. Публій Стацій. У цьому жанрі італійські гуманісти побачили потенційну наявність тієї ж „вар'єти”, тобто розмаїття сюжетів, калейдоскопу різних відомостей про місцевості, пригоди, історії, звичаї, різноманітності словесної майстерності і загалом тієї відкритості форми, яку без втрати внутрішньої цілісності твору передбачає категорія „різноманітності”. Такими принципово відкритими є „Коментар до деяких сонетів про кохання” і „Ліси кохання” Лоренцо Медічі, „Станци про турнір” Анджеоло Поліціано, „Закоханий Орlando” Маттео Боярдо, „Шалений Орlando” Лудовіко Аріосто й ін.

2. З поетикою „вар'єти” пов'язаний ідеал, який Поліціано позначає поняттям „*celeritas*” (букв. „недбай-

ливність", „побіжність"; для пор. рос. „небрежність", „беглость"; те саме, що й поняття „*gratia*"). Згідно з цим ідеалом від твору вимагається ефект деякої природної невимушеності, безпосередності, спонтанності, ефект вмало прихованих слідів роботи й поту. Така „грація" засвідчувала достеменність творчої волі митця, і тому її не можна було зводити до „естетичного" смаку. Вона була властивістю не стільки самого зображення, скільки стосувалася власне авторства. Іншими словами, така „грація" (= *celeritas*) була знов ж таки внутрішньою свободою і стосовно античних взірців, і по відношенню до власного твору.

3. З принципом „різноманітності" пов'язане ренесансне розуміння новизни в творчості. З плином часу принцип тотожності наслідування („*imitatio*") та винахідництва („*inventio*") вичерпував себе, і Кастільоне взагалі піддає сумніву саму можливість наслідувати давніх. Більше того, в „Бесідах" Аньоло Фіренцуоли (1525) ідея „*imitatio*", на якій з часів Петрарки стояла вся ренесансна культура, включаючи і самого Фіренцуола, раптом починає отримувати відтінок пародії<sup>133</sup>. Отже, сама доба Відродження, починаючи з Петрарки, не зводиться до початкових („*imitatio*") чи кінцевих („*inventio*") постулатів, а є їх поєднанням через категорію „різнома-

<sup>133</sup> Тут зокрема зображається показовий в цьому відношенні діалог. Дамі Б'янці канцона, яку написав Сельваджо, подобається лише за умови, що Сельваджо наслідував когось. Якщо ж ні, то Б'янка готова відмовитися від своєї думки. Тоді Сельваджо з обуренням вигукує: „Я сам її вигідав". І тільки третя учасниця діалогу, Фьоретта, вносить суттєву репліку, ідея якої полягає в тому, що, може, нове і менш гарне за вже існуюче, та воно подобається завдяки своїй новизні, і тому його винахідник вартий похвали. По суті справи, в цих словах Фьоретти йдеться про докорінну самоцінність новизни: нове буває гірше за старе, але воно не подібне на старе, тому будь-який винахід не потребує жодного обґрунтування. Важливим у цій ситуації виявляється тільки одне: „Я сам вигідав!".

нітності", що і дозволяло змагатися й експериментувати з Античністю, не повторюючи її, а римуючись з нею<sup>134</sup>.

— **Як відомо, коли йдеться про принцип наслідування у ренесансних митців, то говорять про „наслідування давніх" і „наслідування природи". В чому більш конкретно полягає зміст тези про „наслідування природи" в творчій свідомості Відродження, і які наслідки мало втілення цього принципу в розвитку європейського мистецтва?**

Принцип наслідування природи втілював у собі те внутрішнє переконання й ідеал художньої творчості, які були спільними для таких великих митців Відродження, як, скажімо, Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Альбрехт Дюрер й ін. Його формулювання можна знайти в коментарі Піко делла Мірандоли до „Канцони про кохання" Дж. Бенів'ені. Принцип наслідування природи, загалом прагнення майже всіх художників Ренесансу досягти „вірної природі" зображення, спрямовані не просто на передачу того, що сприймається ззовні. Тут йдеться про те, щоб осягнути (віднайти) в художньому творі сутність та істину, внутрішню закономірність світу і всього створеного, і цим стати на найближчий шлях до пізнання існування єдиного Бога і єднання з Ним<sup>135</sup>.

Правда, постійні заклики представників італійського Відродження до наслідування природи зберігали сенс доти, доки природа мислилася в більш-менш звичайних обрисах, які не виходили за межі того, що можна бачити простими й повсякденними очима. Тому, коли художники Північного Відродження почи-

<sup>134</sup> Див. докл.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 32-58.

<sup>135</sup> Див. про це докл.: Monnerjahn E. Giovanni Pico della Mirandola. Ein Beitrag zur philosophischen Theologie des italienischen Humanismus. — Wiesbaden, 1960. — S. 63-64 й ін.

нали зображати всесвітній потоп, то вже ніякі прийоми наслідування природи не могли їх задовільнити. І коли зображалася фігура людини, наслідування теж мало обмежене значення: в А. Дюрера і М. Грюневальда художнє відтворення людського тіла досягало такої афективної напруги, що виявлялося складовим моментом цілої космічної катастрофи<sup>136</sup>. При цьому показово, що відкривачами пейзажу у власному розумінні слова знов ж таки виявилися не італійці, а німці та представники інших народів

<sup>136</sup> О. Бенеш так пише про одну з гравюр А. Дюрера кінця 1490-х рр., яка ілюструє космічні катастрофи Апокаліпсиса: „У гравюрі Дюрера полум'яний зореподобний град падає на людський рід — імператора і папу, землеробів і бідних, на всіх, що марно прагнуть сховатися в скелях. Небеса закручуються подібно до сувоїв, стрімчаки хитаються. Важкі фігури на передньому плані неміжно занурені у відчай, бо на них з небес падає вогняне лихо. Сплавлені в єдине ціле небеса і земля постають космічною сценою, що сягає абстрактних композицій Середньовіччя, які зображали надприродні катастрофи. Проте їх установленість вибухає в цьому запаморочливому хаосі різко суперечливих між собою експресивних образів” (Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. — С. 59–60).

У 1515 р. в м. Ізенгейм (Ельзас) у церкві св. Антонія Грюневальд завершив роботу над вівтарем, де зобразив роз'яття, фігура Христа в якому була вдвічі більшою за сусідні фігури. „Здається, — пише О. Бенеш, — що тіло Христа зі слідами жахливих тортур дійсно росте і майже пробиває обрамлення вівтара. Його ноги покорчені і зведені судомою, пальці рук, скуті пронизливим боєм, вказують на небо, його голова звисає вниз, його уста ніби паралізовані в передсмертній агонії. Сотні ран покривають його сильне, понівечене тіло. Воно немов би з'являється з червонувато-синього нічного неба й примарно-зеленого напівосвітленого пейзажу, ніби вже увібрало з себе трагічне передчуття загибелі Всесвіту, яке скуло всю природу. Тіло Христа — того олівкового чи зеленуватого відтінку, який зустрічається в сьенському живописі чотирнадцятого століття. Тут — це колір розкладу, безжалісно показаний враженому до глибини душі віруючому... Кров виливається в каскадах містично палаючого червоного кольору...” (там само. — С. 79).

європейської Півночі<sup>137</sup>.

### 10.3. СТАТУС ХУДОЖНЬОЇ РЕАЛЬНОСТІ ТА МИСТЕЦТВА

З питанням про творчість як наслідування в естетиці Відродження пов'язана і проблема співвідношення художньої реальності і позахудожньої дійсності. Показово в цьому відношенні є позиція Леонардо да Вінчі у відомій „суперечці мистецтв”. Виходячи з того, що „істинна наука та, яку досвід примусив пройти крізь почуття”, і що людина у своїй пізнавальній діяльності повинна „починати з досвіду і з ним шукати причину”, Леонардо да Вінчі прагнув давати в малюнках узагальнення і не довіряв жодним поняттям: те, що споглядається безпосередньо, вважав італійський митець, завжди вище за будь-які раціональні схеми. Він спирався тільки на зафіксований у малюнку зоровий образ, який здатен віднайти закономірність<sup>138</sup>. Мистецький твір постає у

<sup>137</sup> Італійські художники Високого Відродження вище за все ставили людину, тому пейзаж чи ландшафт на їх полотнах відігравав треторядну роль у порівнянні з людськими фігурами на передньому плані. І тільки у венеціанському та феррарському мистецтві, у Джорджоне та Тіціана, пейзаж знаходиться в більш глибокому гармонійному сполученні з зображеними на його фоні людськими фігурами.

<sup>138</sup> Леонардо да Вінчі обґрунтовував переваги живопису над поезією по двом причинам. По-перше, він вважав, що „більш достойна подиву та наука, яка репрезентує творіння природи, ніж та, котра представляє творіння творця, тобто творіння людей, чим є слова; такою є поезія й подібне, що проходить через людську мову” (Леонардо да Вінчі. Избр. произвед.: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 54–55). По-друге, переваги живопису над поезією дає гармонія, основною характеристикою якої є одночасність низки послідовних моментів, що і дозволяє живопису в один і той самий час охопити предмет в цілому і зафіксувати складні сплетіння зв'язків між явищами, тоді як поезія змушена переходити від однієї частини предмета до іншої і позбавлена здатності дати насолоду одночасного гармонійного



Леонардо да Вінчі єдністю конкретного і загального і є вищою реальністю, за якою вже нічого не стоїть, тому що, не дивлячись на необхідність наслідування, немає потреби в подальшому зіставленні істинного твору живопису з поточною дійсністю. Леонардо да Вінчі вважав, що у творі досягається вище оформлення й самозадоволене існування предмета, який споглядається, а сам акт споглядання і є вищим осмисленням.

Загалом мистецтво за доби Відродження виокремлюється в особливу і специфічну сферу замість попереднього нероздільного існування сукупно з релігією. Та разом з тим, як підкреслює О. Ф. Лосев, ренесансна естетика не тільки не була міфологічною в античному сенсі слова, але й не була також і теорією поезії як тільки умовного зображення життя. Справа в тому, що сам ренесансний особистісний світ не був для діячів Відродження якоюсь умовністю. Тут матеріальний світ настільки проникався особистісними стосунками, що починав поставати своєю реальною субстанцією — сферою людської суто артистичної творчості, а не вигадкою, яку породжує людська уява.

Мабуть, тому мистецтво, зокрема словесність, у сприйнятті діячів Відродження зберігає в собі певну універсальність і, так би мовити, функціональну (чи поліфункціональну) синкретичність. Досвід наукових студій другої половини ХХ ст. Еудженіо Гарена та його школи засвідчує, що „красномовству” та „поезії” (ці поняття у сприйнятті Ренесансу збігалися) Відродження надавало значно динамічніше і ємке значення, ніж це було в Античності чи в Середньовіччя.

співіснування частин (див. про це: *Зубов В. П.* Леонардо да Вінчі. — М., 1962. — С. 321; *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 400–402).

„Словесність” була для італійських гуманістів до XV ст., а то і почасти ще пізніше, і їх етикою, і їх педагогікою, і їх антропологією, і їх політологією, і їх релігією, і їх історичним та критичним методом. Тому, згідно з концепцією Е. Гарена, *littere* для гуманістів було синонімом „культури” загалом. Звідси відомі диспути XIV ст. про поезію були суперечками про те, чи можлива самоцінна світська культура, як вона узгоджується з релігійністю, як ставитися до античної культури і яким повинен бути індивід нової духовної формації. І на перше місце в захисті словесності виступав *homo faber* — можливості індивідуального „винахідництва” у всіх сферах думки і діяння, можливості самоформування душі, вибір земної долі та слави<sup>139</sup>.

#### 10.4. СПЕЦИФІКА РЕНЕСАНСНОГО РИТОРИЧНОГО МОВЛЕННЯ

В найбільш загальному вигляді характер естетики і поетики Ренесансу обумовлюється приналежністю цієї культурної доби до глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. В цьому аспекті Відродження характеризується тими ж стадіальними ознаками, що й інші складові вказаної глобальної епохи<sup>140</sup>.

Це стосується перш за все принципу риторики, на базі якого реалізується на вказаній стадії закон культурної спадкоємності. І йдеться не тільки про те, що гуманістичне мовлення неможливе без риторичних фігур і топосів. Йдеться, з точки зору Л. М. Баткіна, насамперед про те, що вся європейська культура аж до ХІХ ст. базувалася на текстах, поняттях, стилевих прийомах, жанрах, „сюжетах”, заготов-

<sup>139</sup> Див.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 252–253, покликання 5.

<sup>140</sup> Див. вище на с. 103–105 даного видання.

лених давниною<sup>141</sup>. Протягом двадцятидвохстолітньої епохи рефлексивного традиціоналізму змінювалися історико-культурні доби, відбувалися духовні перевороти, але відправний інтелектуальний матеріал незмінно залишався задіяним: всі так чи інакше зверталися до набору загальних місць, до впорядкування властивостей зображуваних предметів в класифікаційні переліки, до зіставлення за рубриками, до абстрактно-моралістичних зближень і антитез тощо.

Проте як самодостатня історико-культурна доба Ренесанс по-своєму втілює і протлумачив загальностадіальні філософсько-естетичні параметри глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму. Показовою в цьому відношенні є позиція Лоренцо Валли, який, говорячи сучасними поняттями, відчув суттєву різницю між мовним мисленням і формальною логікою, віддаючи перевагу першому. Мова для Валли є значно конкретнішою та життєвішою, завдяки чому зафіксована нею реальність не є ні абстрактним узагальненням, ні сферою ізольованих одиниць. Для мовного мислення все постає тільки річчю („*res*“), і комбінуються ці речі не абстрактно-логічно, а за законами зафіксованої в мові дійсності.

Критикуючи схематизм схоластичного богослів'я, Валла стверджував, що всі трансценденталії (напр., „*ens*“ – суще, „*aliquid*“ – щось, „*verum*“ – істинне, „*bonum*“ – блага, „*unum*“ – єдине й ін.) є неправо-

<sup>141</sup> Стосовно середньовічної латинської літератури цей факт добре прослідкував відомий німецький літературознавець і критик Ернст Роберт Курциус (1886–1956). Його підсумкова книга „Європейська література і латинське Середньовіччя“ (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. — Bern, 1948), в якій застосовано метод розгляду європейської літератури від Гомера до Гете як єдиного цілого, обумовленого відносною історичною живучістю певних духовно-риторичних констант — „топосів“, мала великий вплив на західне літературознавство.

мірною лінгвістичною субстанцією позначень, які мають лише сенс якостей та станів. І тільки термін „річ“ („*res*“) не можна розкласти (редукувати), бо він є універсальним і найконкретнішим терміном, котрий позначає те, що є „самим у собі“, і тому може вважатися справжнім іменником<sup>142</sup>.

Валла ототожнює об'єкт філософії з об'єктом риторики. Предметом риторики проголошується все те, що в історичній реальності може бути виражене людською мовою<sup>143</sup>. Іншими словами, сам термін „риторика“ Валла розуміє не стільки за давньоримським теоретиком ораторського мистецтва Марком Фабієм Квінтіліаном (бл. 35 – бл. 96), якого вважав своїм головним учителем і авторитетом, як за Арістотелем, з точки зору якого риторичний силогізм (ентимема) відрізняється від аподиктичного силогізму тим, що, будучи дедуктивним чи індуктивним, враховує всі випадкові та місцеві обставини і тому є ймовірним чи правдоподібним, а не абсолютно істинним<sup>144</sup>.

„Риторичні“ міркування Валли можна вважати однією з перших ренесансних теорій конкретного мислення, яке відображає реальний зв'язок речей, а не силогістику формальної логіки. Під цим „реальним зв'язком“ розуміється специфічний зв'язок, даний в

<sup>142</sup> Див. про це: *Camporeale Salvatore I. Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia*. — Firenze, 1972. — P. 154.

<sup>143</sup> *Ibid.* — P. 161.

<sup>144</sup> Можливо, через це Валла постійно спирається саме на дефініцію „*res*“ („річ“), а, значить, заперечує не Арістотеля як такого, а лише формально-логічного (= аподиктично-силогічного) Арістотеля. При цьому Валла, на думку С. І. Кампореале, прагнув за допомогою „риторичної науки“ оновити богослів'я і відродити християнську думку. Мистецтво риторики (*ars rethorica*) повинно було стати підґрунтям гуманістичної освіти й прообразом нового наукового статусу теології (див.: *Camporeale Salvatore I. Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia*. — P. 7).

мисленні, тобто смисловий зв'язок, який кваліфікується як мовний, а не як механічне відображення фактів<sup>145</sup>.

— **В чому полягає специфіка реалізації принципу риторики за доби Відродження?**

В сучасній науці про літературу є дві позиції щодо відповіді на це питання. Перша позиція знайшла своє втілення в роботах С. С. Аверінцева, друга — в студіях Л. М. Баткіна.

Позиція С. С. Аверінцева базується на прагненні максимально зацентувати увагу на чинності спільних для літературної творчості всіх культурних діб глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму особливостях, які випливають з риторичного підходу до дійсності, з принципу риторичного раціоналізму.

Будь-який риторичний підхід, вважає С. С. Аверінцев, є не тільки надособовим і замкнутим на себе, але й надепохальним. Тому відмінності особливих типів риторичних культур постають зовнішніми і поверховими у порівнянні з їх інваріантною і визначальною мікроструктурою. На прикладі доль епіграми як жанру, що найбільш чисто, без домішок реалізує структуру традиційної риторичної літературної творчості глобальної епохи рефлексивного традиціоналізму, С. С. Аверінцев доводить, що з плином часу „змінюється топіка (і то дуже мало), але способи її абстрактного препарування не змінюються”<sup>146</sup>, що і надає різним авторам протягом величезного проміжку часу іудео-християнської наддоби очевидну однорідність.

<sup>145</sup> Див. про це докл.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 356–358.

<sup>146</sup> Аверинцев С. С. Риторика как подход к обобщению действительности // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 180, 158–190).

Ця однорідність проявляється, зокрема, в тому, що риторична абстрактність (риторичний раціоналізм) не залишає місця при сприйнятті твору для безпосередніх висновків про релігійні переконання і тим паче про почуття автора<sup>147</sup>. Інший прояв вказаної однорідності випливає з сутності риторики як мистецтва хвали („енкомія”) та огуди („псогоса”). В риторичному просторі, зазначає С. С. Аверінцев, „псогос” сам по собі містить можливість „енкомія”. У відповідності до цього трактат кардинала Лотаря, майбутнього папи Іннокентія III, „Про убогість стану людини” (1195) і трактати гуманістів XV ст. Джаноццо Манетті та Піко делла Мірандоли про гідність людини — це і різкий ідеологічний та загальнокультурний контраст, і одночасно рух в одній і тій самій площині<sup>148</sup>.

На цій підставі С. С. Аверінцев робить висновок про те, що і в ренесансному ідеалі універсальної людини „саме риторика була знаряддям, за допомогою якого Відродження визначало і утверджувало себе перед лицем минулого”<sup>149</sup>.

<sup>147</sup> Так, автор, будучи закорінілим язичником і одночасно талановитим поетом, міг завдяки своєму поетичному дару цілком органічно (без насильства) втілювати християнські мотиви (див. про це: там само. — С. 181).

<sup>148</sup> Так само оцінює С. С. Аверінцев і слова Гамлета з другої дії шекспірівської трагедії: „Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою — до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх творін! Одначе, що мені ця квінтесенція праху?” (пер. Л. Гребінки). „Окраса всесвіту”... — це нормальна топіка похвального слова. „Квінтесенція праху” — нормальна топіка риторичної огуди. В сукупності вони створюють замкнуте коло» (Аверинцев С. С. Античный риторический идеал и культура Возрождения // Аверинцев С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 360).

<sup>149</sup> Там само. — С. 359, 347–363.

Позиція Л. М. Баткіна. Враховуючи досвід античної традиції, на підставі розгляду „Сповіді” професійного ритора Августина Аврелія, де риторичний спосіб мислення стикається з містичною християнською зворушеністю, з філософськими парадоксами, а раціонально-упорядковане — з екзистенційно-іраціональним, Л. М. Баткін стверджує, що первісно риторика оживає і стає необхідним моментом літературної творчості лише у взаємозв'язку і конфлікті з антириторичними тенденціями, тобто у контексті, що створюється *цим жанром, цим часом, цією культурною ситуацією*. У кожному жанрі риторика включається в деяку нову складну духовну конфігурацію, ні одна з яких до риторики не зводиться. Зі зміною культурного контексту немуніче змінюються і функції риторики. Тому риторика кожен раз та ж сама і одночасно трансформована і заперечена.

В ренесансному культурному контексті риторика виконує радикально нові, у порівнянні з минулими культурними епохами, функції. Необхідною посилкою ренесансної метаморфози риторики була формальна сталість кліше, засвоєних гуманістами з античної словесної спадщини. Тому, вважає Л. М. Баткін, справедливим є постулат: *„Топіка може почасти і не змінюватися, але підхід до топіки від епохи до епохи змінюється найглибшим чином”*<sup>150</sup>.

Однією з провідних ренесансних функцій риторики була реалізація настанови на самовираження. Завдяки цьому і Лоренцо Медічі в своїх „Лісах кохання” та „Ласках Венери і Марса”, і Анджеоло Поліціано в своїх „Станцах про турнір” чи „Орфеї”, оперуючи кліше (загальним місцем, взятим у того чи іншого античного письменника), одночасно наполя-

<sup>150</sup> Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 70.

гають на дистанції, яка відокремлює їх від давніх, кладуть в центр риторичного мовлення себе як цілого, складовим якого постає тепер сама риторика<sup>151</sup>. В такому векторі ренесансна культура рухалася до художнього втілення особистої індивідуальності людини двома шляхами: через загострений інтерес і спостережливість зображення до всього побутового, характерного, різко одиничного, що присутнє, скажімо, в ранньоренесансному натуралізмі новелістики Саккетті і Боккаччо, та через трагестіювання класичної риторики, яскравим взірцем чого є творчість Лоренцо Медічі.

У ренесансному риторичному мовленні відбувається порушення автоматизму сприйняття риторичного прийому (рос. остранение). Так, в „Коментарі до деяких сонетів про кохання” чотири початкових сонети яких написані на смерть донни і прокоментовані Лоренцо Медічі так, ніби йдеться про смерть його власної коханої. А насправді йшлося про кохану поетового брата Джуліано Медічі, красуню Симонетте Каттанео, яка померла у віці 23 років в 1476 р. Все це відбувається тому, що Лоренцо Медічі був переконаний, що не можна писати про кохання, так би мовити, в загальному: втрату кимось коханої поет повинен уявити як свою власну втрату, повинен сам її пережити. Іншими словами, якщо для доренесансної риторики в центрі завжди знаходиться універсальне поняття, і дедукція рухається від загального до одиничного, щоб знову повернутися до загального, то для ренесансної риторики Лоренцо Медічі вищою метою є особливе, тобто не річ взагалі, а ось ця річ, і саме до неї, як до центру, рухається думка, доводячи до рівня особливого родюві, загальні

<sup>151</sup> Див.: Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 60-64, 70-77.



*загальн = А. Момма*

— і тому занадто легкі, занадто відомі (= безмістовно-нечіткі) — поняття і дефініції. У ренесансній риториці загальність перетлумачується як „різноманітність” (*varietas*) і сягає її.

З другого боку, якщо порівняти згаданий „Коментар” Лоренцо Медічі з „Бенкетом” Данте, де теж обговорюється питання про виправданість автокоментаря, то виявиться, що Лоренцо Медічі усвідомлює і виправдовує свій коментар у спосіб, абсолютно протилежний Дантовому.

Якщо у Данте в „Бенкеті” причинами появи автокоментаря проголошуються захист від безчестя чи повчання, то в ситуації з Лоренцо Медічі ніяких виправдань не потрібно: тут перед читачем постають власне вірші про любовну пристрасть, а не іносказання чи алегорія. Більше того, ключем до сприйняття цих віршів Лоренцо Медічі проголошує деякі особливі біографічні обставини і постійно підкреслює, що вірші написав саме *він*, що в них його ніжність і відрода, і тому ніхто, краще за нього, не може знати, за яких обставин і який саме сенс *він*, Лоренцо Медічі, хотів в них вкласти. І таке протилежне Дантовому обґрунтування Лоренцо Медічі оформлює як „топос” серед інших топосів, тобто суто риторично<sup>152</sup>.

Так на самому початку свого „Коментаря”, в чотирьох перших сонетах на смерть донни, Лоренцо Медічі подає певний знак деавтоматизації сприйняття, завдяки якому ренесансний читач встигав відчувати певну іронічність вправ риторики і вправ над риторикою, якими автор займається у своєму творі. Автор у тексті „Коментаря” роздвоюється на того, хто пише риторичні сонети, і того, хто розмірковує про межі такого заняття, питаючи себе про різницю між

<sup>152</sup> Див.: Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 80–82.

„загальним” і „приватним” переживанням. Це роздвоєння автора підсилюється і контрастом між оголошеним Лоренцо прагненням продемонструвати себе і прямопропорційним йому нарощенням стилізовано-безособового словесного викладу. Породжена всім цим іронічність вправ риторики і вправ над риторикою надавала ренесансним текстам новизни в контексті попередньої риторичної традиції. В основі такої іронічності — здатність ренесансної індивідуальності бути одночасно „цією” й „універсальною”, здатність давати відчуття своєї сили і при цьому залишатися неказкою<sup>153</sup>.

Нарешті, в результаті включення риторики в просторіччя, яке відбувається в поемі Лоренцо Медічі „Половання на куріпок” і, навпаки, завдяки входженню просторіччя в риторику, яке спостерігається в його ж „Ласках Венери і Марса”, починає з'ясуватися літературна умовність риторики в ренесансній художній словесності, освіжається почуття того, що мова тут існує вже якимось по-іншому. Ця інаковість полягає в тому, що адекватні для класичної риторики елементи отримують тепер відверту маскарданість, якій притаманна при цьому своя серйозна поетика, своя серйозна травестія<sup>154</sup>.

Таким чином, якщо вважати риторику грою першого порядку, то у гуманіста вона входить складовим елементом в гру другого порядку. В такій ситуації риторика вже не тотожна собі, бо автор нею не

<sup>153</sup> Див. про це докл.: Баткін Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 77–85.

<sup>154</sup> Див.: там само. — С. 89. „Сучасники, — пояснює Л. М. Баткін, — знаючи, які обставини зашифровані в „Коментарі” до деяких сонетів про кохання” й ін., насолоджувалися не просто риторичними топосами, а дотепністю перетворення в них життєвих реалій. Для риторики як такої ці топоси були... самими героями; тепер вони ж постали акторами, які грають героїв і розучили класичні ролі” (там само. — С. 90).

вичерпується. Більше того, ренесансний автор отримує історичну дистанцію і свободу в поводженні з загальними місцями, що призводить до діалогізації Античності. Починаючи з листів Ф. Петрарки, виникає двозначний збіг наслідування і самовираження, коли поряд з інстанцією загального місця так чи інакше стверджується інстанція авторської індивідуальності, а риторика з її традиційним матеріалом і прийомами сама опиняється предметом розігрування. Ось чому, підкреслює Л. М. Баткін, чим наполегливіше гуманісти уявно переносили себе в античну давнину, тим гостріше вони переживали своєрідність свого власного історичного положення і сміливість своїх особистих культурних ініціатив. А для цього останнього і потрібна була, говорячи сучасним терміном, *стилізація*, завдяки якій ренесансні митці знаходили в традиційній риторичі ту опору, яка дозволяла їм бути природними, залишатися самими собою<sup>155</sup>.

Співвідношення позицій С. С. Аверінцева і Л. М. Баткіна. Стосунки між викладеними вище позиціями авторитетних учених не можна зводити до стосунків лінійної заперечливої опозиційності. Наважуся стверджувати, що тут перед нами приклад коректної, толерантної і тому продуктивної наукової полеміки. Крім того, викладені концептуальні позиції, як на мене, репрезентують певну послідовність, наступність у науковому розгляді проблеми: С. С. Аверінцев проблему поставив і чітко сформулював свою точку зору; ця чіткість спонукала подальший плідний рух наукової думки, який втілюється у книзі Л. М. Бат-

<sup>155</sup> Див.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 49–50. Основні компоненти стилізації можна знайти в „Камальдуських диспутах” Кристофоро Ландіно (1475). Про стилізацію — див.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 174–175.

кіна. На стадії постановки проблеми потрібно було йти шляхом акцентації подібного у різному. Подальше ж вивчення цілком логічно змушене було змінити шлях наукового пошуку, і, враховуючи факт принципової спорідненості явищ різних культурних діб однієї глобальної епохи, шукати відмінне у подібному.

#### 10.5. СЮЖЕТНО-ФАБУЛЬНИЙ РІВЕНЬ ТВОРІВ

Типовим для ренесансних митців є використання у своїх творах, так би мовити, готового фабульно-тематичного матеріалу („сюжетів” = сюжетних схем), який вони брали з Біблії, античних джерел, фольклору тощо, але принципово змінювали форму його художньої подачі, використовуючи цілком земні і світські методи і обираючи первісно не притаманну йому площину його художньої трактовки. Наприклад, „біблійні сюжети” подавалися так, щоб реципієнт не просто молився на них заради спасіння своєї душі, а милувався ними як самоцінними, без будь-якої життєво-практичної зацікавленості. Тут середньовічна сюжетність залишалася не як ікона, а як портрет, як світська картина. Якщо ікону, яка, за словами П. Флоренського, зображає єдину, справжню, онтологічну, ноуменальну реальність „іншого <сакрального> світу”<sup>156</sup>, споглядають для того, щоб рятувати свою душу (= молитися), то портрет чи картину споглядають заради самого споглядання, і така споглядальна предметність постає вже предметом суто естетичного задоволення. При цьому портрет чи картина несуть у собі буттєвий сенс, не відгороджений і тим паче не протиставлений поцейбічному існуванню людини. Іншими словами, митець Відродження знає всі міфо-

<sup>156</sup> Див.: Флоренский П. Иконостас // Богословские труды. — М., 1972. — № 9. — С. 106.

*Лоренцо Медічі, все його шорни*  
 логічні й символічні глибини біблійних чи античних „сюжетів”, та йому важливо виявити суто людську особистість та показати, що всі змістовні глибини „авторитетного сюжету” доступні людині, цілком сумірні з її людською свідомістю і в пізнавальному плані цілком іманентні цій свідомості, в які б буттєві прірви вони не сягали.

Спосіб опрацювання християнської чи античної теми, свіже сполучення її з пластичними мотивами, їх зміщення, рекомбінація, поворот в рамках щасливо вигаданої історії — все наповнювалося новим змістом і поставало провідником нового світосприйняття<sup>157</sup>. В результаті відбувалося перетворення (трансформація), яке призводило до виникнення якісно нових художніх явищ, продуктів індивідуалізованої творчості. Саме таким є перетворення звичайних розповідей в струнку вибудованість „Декамерона” Джованні Боккаччо, „хронік” і „народних книг” — у роман „Гаргантюа і Пантагрюель” Франсуа Рабле, народних театрів і мандрівних труп — у театр Вільяма Шекспіра чи Лопе де Веги, польських народних пісень — в поезію Яна Кохановського. Прикладами такої трансформації є і роман Сервантеса, і книги німецьких вчених-гуманістів, в яких відбулася кульмінація народної сатири, й ін.

#### 10.6. Жанровий рівень творів

Ренесансним творам властива певна позажанровість (у значенні немоножанровості чи жанрової синтетичності або контамінаційності форми). Вона є наслідком реалізації провідних естетичних настанов

<sup>157</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 386–388; Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 53.

Ренесансу на „різноманітність” та „авторську свободу” (+знецінення літературної етикетності, зовнішньої регламентованості творчості, ізоляції у стосунках між жанрами), в полі яких художники слова прагнули, з одного боку, до універсалізуючої функції композиції творів, а з другого, до відкритості форми з потенцією продовження чи нарощення тексту при збереженні внутрішньої цілісності і художньо-змістовної повноти вираження<sup>158</sup>.

Прикладом такої жанрової синтетичності може служити жартівлива поема (фроттола) Лоренцо Медічі „Полювання на куріпок”, у якій вся увага автора зосереджена на зображенні конкретних вражень від яскравих подробиць, закріплених на чомусь цілком одиничному, і яка стилістично будується на вставці побутових реалій у вишукану строфу і поєднанні їх з відчутними класичними ремінісценціями. В результаті, вважає Л. М. Баткін, в жанровому плані „Полювання на куріпок” коливається між епосом (де замість опису приготувань до битви і самої битви змальовується полювання тими ж гнучкими октавами, за допомогою яких Боярдо і Аріосто розповіли про пригоди Орландо) і чимось на зразок побутового нарису, між пастораллю і фроттолою, між житейською соковитістю і витонченими загальними місцями<sup>159</sup>.

<sup>158</sup> Пе зша тенденція яскраво втілилася, наприклад, в ідеально завершеній композиції „Божественної Комедії” Данте, в циклічній структурі з обов'язковим обрамуванням „Декамерону” Боккаччо, проявилася в дотриманні жорсткої строфіки у французькій поезії і повній перевазі твердих поетичних форм в ренесансній поезії загалом. Діагностичну тенденцію спостерігаємо в „Коментарі до деяких сонетів про кохання” та „Лісах кохання” Лоренцо Медічі, „Станцах” Інджело Поліціано, „Закоханому Орландо” Маттео Боярдо, „Шаленому Орландо” Лудовіко Аріосто, „Звільненому Єрусалимі” Горкватто Тассо, „Гаргантюа і Пантагрюелі” Франсуа Рабле й ін.

<sup>159</sup> Див. про це: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 86–88.

Так само і роман Рабле „Гаргантюа і Пантагрюель” є одночасно збіркою новел і гуманістичним трактатом, романом пригод і утопією, сатирою й елегією, епосом і драмою, твором художнім і гуманітарно-науковим, розважальним і філософським, в якому кожен знайде своє. І в цій синтетичній поліжанровості (= позажанровості), коли роман Рабле увібрав у себе всі ренесансні стилі і жанри, всі його суперечливі потоки, полягає унікальність цього твору як „центрального” твору Відродження<sup>160</sup>. В свою чергу, і Сервантес увійшов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру. Приклади можна легко продовжити<sup>161</sup>.

#### 10.7. Сфера взаємодії західної та східної поетичних традицій

Універсальність і культурна відкритість ренесансної свідомості знайшли свій відбиток у нарощенні впливу східної поезики на художні системи європейських ренесансних митців<sup>162</sup>. Яскравим прик-

<sup>160</sup> Див. про це: *Кантор К. М.* Делай что хочешь — твори добро // *Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1983–1989.* — М.: Наука, 1989. — С. 172.

<sup>161</sup> Аналіз „Звільненого Єрусалиму” Т. Тассо в жанровому аспекті — див.: *Андреев М. Л., Хлодовський Р. И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 246–266. Про конгломератний характер жанрової природи „Орфея” Поліціяно як першого в історії оперного лібретто — див.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 97–103.

<sup>162</sup> Такий вплив спостерігається і за часів Середньовіччя в творчості провансальських трубадурів. У деяких сучасних публікаціях з цього приводу можна зустріти цілком однозначно категоричні твердження: „...сьогодні у вчених не викликає ніякого сумніву мусульманське походження пісень трубадурів, а саме слово „трубадур” не має ніякого відношення до слова „тробар” („знаходити”), але походить від арабського кореня ТРБ, одне із значень якого „лютий”» (див.: *Султанов Ю. И.* „Заповітна мова” класичної суфійської поезії епохи мусульманського

ладом постійного і безпосереднього впливу арабської поезії на поезію Європи є, скажімо, середньовічна і ренесансна іспанська література. Цей контакт зберігся і в XVI й XVII ст., а в андалузських піснях арабські мотиви спостерігаються аж до сьогодення.

Найбільш показовою в цьому відношенні є творчість одного з найскладніших поетів в історії світової літератури, уроженця міста Кордови (колишньої столиці Арабського халіфату) Луїса де Гонгори-і-Арготе (1561–1627).

Гонгора — представник межі епох: з одного боку, в його творчості продовжує жити ренесансний гуманізм, втілюючись в нових і незвичних формах, а з другого, Гонгору вважають видатним поетом іспанського Барокко. Так чи інакше, можна зупинитися на такій формулі: це був митець, який вступав в нове XVII ст. з естетичним і художнім досвідом століття ренесансного.

В поетичній системі цього кордовського митця, хай і не в якості єдиного прийому<sup>163</sup>, та все ж в значній мірі знайшла своє відображення середньовічна східна поетична техніка, яка втілилася в андалузських (і декількох африканських) піснях, що ввійшли до збірки „Книга знамен”, упорядкованої в

Ренесансу // *Галицько-буковинський хронограф. Гуманітарний альманах.* — Івано-Франківськ; Чернівці, 1997. — № 1(2). — С. 75–76; *Султанов Ю. И.* Литература мусульманського Ренесансу. — *Бібліотека тижневика „ЗЛ”.* Книга дев'ята. — К., 2000. — Число 25–28 (185–189). — С. 4).

<sup>163</sup> Гонгора писав різними віршовими розмірами, сонети його відповідають італійським взірцям і зберігають всі тонкості версифікації та римування. Поет користується модними в XVI ст. октавами, терцинами, писав також романси в традиційному іспанському стилі, канцони, які подекуди нагадують за своїм змістом італійські капітолі (сатири, написані терцинами — див. про це: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Поэтика Гонгоры // *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. — М., 1975. — С. 218–225).



1243 р. андалузським арабським поетом Абен Саїдом<sup>164</sup>.

В основі цієї поетичної техніки — заміна реального плану планом уявним за такою формулою:  $a$  — здається  $a_1$ ,  $a$  подібно до  $a_1$ ,  $a$  і є  $a_1$ . Так, якщо в реальному плані ріка —  $A$ , вітер —  $B$ , хвиля —  $C$ , гілки дерева —  $D$ , то в уявному плані  $A$  перетвориться в папір,  $B$  — в письменника,  $C$  — в те, що письменник написав,  $D$  — в читача. В результаті вірш будується на заміні однієї лінії (реальної) іншою (уявною). Наприклад, рядок „Гілки, які вітер схиляє над водою” прочитуються так: „Читач схиляється над папером, який списаний письменником”.

Саме до такої поетики, що базується на вказаному двохлінійному арабському прийомі, звернувся Гонгора в своїй всесвітньо знаменитій поемі „Усамітнення” („Las Soledades”, після 1610 р., написав тільки перше і друге „Усамітнення”). У „Першому усамітненні” („Soledad Primera”) є рядки, весь поетичний зміст яких визначається виключно системою вираження:

...juntaba el cristal liquido al humano,  
por el arcadur bello de una mano.

Дослівно це означає: кришталь, що тече (вода), з'єднується з людським обличчям через чудову баддю — руку, тобто рука нахилає криничну баддю. Або в оді на взяття Ларачче (1614) читаємо вірш:

En roscas de cristal serpiente breve.

Точний переклад такий: „В спіралях кристалю коротка змія”, тобто в спіральному русі води з'являється

<sup>164</sup> Цей збірник тільки в 1927 р. віднайшов в Єгипті Еміліо Гарсія Гомес.

невелика змія — мала хвиля.

Така поетика відповідала свідомій прихильності Гонгори до багатосенсності й паралелізму значень. Правда, як зазначає І. М. Голєніщев-Кутузов, двохлінійний арабський прийом, за допомогою якого Гонгора зашифрував свої вірші, іншими поетами барокко не вживається<sup>165</sup>.

### ЗАГАЛЬНИЙ ВИСНОВОК

Ренесансний синтез античної і середньовічної культур призвів до плідного інтелектуального зрушення, яке і є принциповою заслугою гуманізму і доби Відродження. Його сутність полягає в наступному: увібравши в себе сукупну античну мудрість, засвоївши найрізноманітніші (аж до абсолютно протилежних) точки зору на людину, гуманізм зацентрував увагу на багатогранності та багатстві людської природи, яку неможливо охопити будь-якою одною, навіть найпривабливішою, доктриною. В результаті створювалися умови саме для вільної конкуренції різних концептуальних підходів і виникала атмосфера, як пише Л. М. Баткін, інтелектуального „плюралізму”. Завдяки цьому гуманістичній культурі вдалося безповоротно зміцнити в суспільстві світський духовний клімат, альтернативний церковно-догматичним тенденціям Середньовіччя.

Завдячуючи ренесансному гуманістичному рухові, була відвойована відносно автономна ділянка духовного життя суспільства, де могла зміцнитися вільна, толерантна і раціонально-критична думка, опозицій-

<sup>165</sup> Матеріал, пов'язаний з поетикою Гонгори, а також наведені приклади взяті з дослідження: Голєніщев-Кутузов І. Н. Поетика Гонгоры. — С. 220-221.

на будь-яким, в тому числі і серед самих гуманістів, претензіям на авторитаризм. Саме цим Відродження і породжена ним ренесансна культура готували той тип мислення, який виник і був притаманний несередньовічній за своїми методологічними засадами добі Нового часу в Європі. Саме духовний клімат Відродження створив передумови і ґрунт, на якому змогла вирости наукова думка Нового часу<sup>166</sup>.

В результаті розгорнутого за доби Відродження інтенсивного духовного зрушення і світ, і людина, і суспільство поступово постали проблемами, актуальне наукове дослідження яких стане органічною складовою вже епохи Нового часу. Саме XV ст. сягає своїм початком всесвітньо-історична переорієнтація з індивідності на особистісну індивідуальність. Саме творчі зусилля і метаморфози Ренесансу дозволили зробити перші кроки на шляху до розвитку свободи індивідуального самовизначення, яке стало невід'ємною рисою соціокультурної реальності кінця XX — початку XXI ст.

<sup>166</sup> Класичний приклад справедливості даного висновку — діяльність Галілео Галілея. Цей італійський фізик, механік, астроном, один з основоположників природознавства, постать явно постренесансна, зробив свої наукові відкриття, безпосередньо відштовхуючись від схоластичних, натурфілософських та гуманістичних мислительних парадигм XVI ст., але завдяки тим можливостям, які створила на початок XVII ст. ренесансна інтелектуальна атмосфера і яких не було в XIV ст.

**БІБЛІОГРАФІЯ**  
**ДО КУРСУ „ІСТОРІЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ**  
**ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ”**

**Художні тексти в українських і російських перекладах\***

1

**Боккаччо Д.** Канцони з „Декамерона” // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 15–23.

**Боккаччо Д.** Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша; Передмова Р. Хлодовського; Післяслово Д. Наливайка; Прим. М. Томашевського. — К.: Дніпро, 1985. — 662 с. — (Сер. „Вершини світового письменства”. Т. 55).

**Боккаччо Д.** Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша; Вступ. ст. Г. Кочури. — К., 1969. — 723 с.

**Війон Ф.** Великий Тестамент та інші поезії / Пер. з франц. Л. Первомайського. — К.: Дніпро, 1973.

**Данте Аліг'єрі.** Божественна Комедія / Пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка; Вступ. ст. О. Дейча. — К.: Дніпро, 1976. — 680 с.

**Данте Аліг'єрі.** Божественна Комедія. Пекло / Пер. з італ. П. Карманського та М. Рильського; Вступ. ст. О. І. Вілецького. — К.: Держ. вид. худож. літ., 1956. — 221 с.

**Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія. Чистилище / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1968. — 278 с.

**Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія. Рай / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1972. — 283 с.

**Данте Аліг'єрі.** Божественна комедія: Поема / Пер. з італ. Є. А. Дроб'язка; Передмова О. Б. Олексєнко. — Харків: Фоліо, 2001. — 607 с. — (Б-ка світової літ.).

**Данте Аліг'єрі.** Vita nova. Нове життя / Пер. з італ. М. Бажана, І. Драча, В. Житника, В. Коротича, Д. Павличка, А. Перепаді; ст. І. Драча. — К.: Дніпро, 1965. — 136 с.

**Еразм Роттердамський.** Похвала Глупоті / Пер. з лат., прим. В. Литвинова; Передмова Й. Кобора. — К.: Дніпро, 1981. — 166 с.

\* Конкретний перелік текстів для обов'язкового прочитання подається викладачем згідно з умовами конкретної ситуації.

**Еразм Роттердамський.** Похвала Глупоті. Домашні бесіди / Пер. з лат. В. Литвинова, Й. Кобора. — К.: Основи, 1993. — 319 с.

**Камоєнс Л. де.** Лузіади / Пер. з порт. М. Литвинця; Передм. О. Гончара; Післям. О. Олексєнко. — К.: Дніпро, 1987. — 447 с.

**Рабле Ф.** Гаргантюа і Пантагрюель / Скор. пер. з франц. та прим. І. Сидоренко; Післямова В. Пащенко. — К.: Веселка, 1990. — 186 с.

**Ронсар П. де.** Лірика / Пер. з франц. та прим. Ф. Скляра; Вступ. ст. В. Коптілова. — К.: Дніпро, 1977. — 159 с.

**Ронсар П. де.** Сонети. Пер. з франц. Ф. Скляр // Дніпро. — К., 1977. — № 2. — С. 110-111.

Світанок. Із європейської поезії Відродження: 36. — К., 1978.

**Сервантес Сааведра М. де.** Дон Кіхот Ламанчський / Пер. з рос. В. Козаченка та Є. Кротевича; Вірші в пер. М. Лукаша. — К.: Молодь, 1955. — 562 с.

**Сервантес Сааведра М. де.** Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі: Роман / Пер. з ісп. М. Лукаша; Післямова Г. Кочура. — К.: Дніпро, 1995. — 703 с.

Сузір'я французької поезії: Антологія / Пер. і пересп. М. К. Терещенка. — К.: Дніпро, 1971. — Т. 1. — С. 58-165 (поезії Г. де Машо, Е. Дешана, Ф. Війона, К. Маро, П. де Ронсара, Ж. Дю Белле, Р. Белло, Е. Жоделя, О. де Манї, Т. А. д'Обінє й ін.).

**Фелікс Лопе де Вега Карніо.** Діалог Фрондосо та Лауренсії з драми „Овеча криниця”; Сонети з комедії „Собака на сні” // Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 35-39.

**Шекспір В.** Дванадцята ніч, або Як вам подобається / Пер. з англ. М. Рильського. — К.: Держвидав України, 1958. — 148 с.

**Шекспір В.** Комедія помилок / Пер. з англ. І. Степаненко. — К.: Мистецтво, 1954. — 116 с.

**Шекспір В.** Король Лір / Пер. М. Рильського; Післямова А. Гозенпуда. — К.: Мистецтво, 1941. — 238 с. (Див. також: К.: Держвидав України, 1958. — 198 с.).

**Шекспір В.** Макбет / Пер. з англ. Ю. Корєцького; Післямова А. Гозенпуда. — К.: Мистецтво, 1940. — 165 с.

**Шекспір В.** Монолог Улісса з драми „Троїл і Крессіда”

// Лукаш М. Від Боккаччо до Аполлінера / Переклади / Ред. упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. — К.: Дніпро, 1990. — С. 40-41.

**Шекспір В.** Сонети / Пер. з англ. О. Тарнавського. — Філадельфія: Мости, 1997. — 321 с.

**Шекспір В.** Сонети / Пер. з англ., передмова Д. Павличка; Вступ. до комент., комент. М. Габлевич. — Львів: Літопис, 1998. — 368 с.

**Шекспір В.** Твори: В 6 т. / Передмова Д. Затонського. — К.: Дніпро, 1984-1986.

## 2

Английская поэзия в русских переводах = English verse in Russian translation XIV-XIX c.: [Сборник / Сост. М. П. Алексеева и др.]. — М.: Прогресс, 1981. — 686 с.

**Боккаччо Д.** Декамерон / Пер. Н. Любимова; Вступит. ст. Р. Хлодовского; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Худож. лит., 1970. — 703 с. — (Б-ка всемирной лит.).

**Боккаччо Д.** Декамерон : В 2 т. / Пер. с итал. Н. Любимова. — М.: Худож. лит., 1987.

**Боккаччо Д.** Комедия флорентийских нимф. Амето; Фьяметта / Пер. с итал.; Вступит. ст. Р. Хлодовского; Комментар. А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1972. — 336 с.

**Боккаччо Д.** Малые произведения <Амето; Фьяметта; Фьезоланские нимфы; Лирика; Ворон; Жизнь Данте> / Вступит. ст. Н. Томашевского. — Л.: Худож. лит., 1975. — 608 с.

**Боккаччо Д.** Фьяметта. Фьезоланские нимфы. — М.: Наука, 1968. — 325 с. — (Сер. „Лит. памятники”).

**Брант С.** Корабль дураков. **Еразм Роттердамский.** Похвала Глупости. Навозник гонится за орлом. Разговоры запросто; „Письма темных людей”; **У. фон Гуттен.** Диалоги. Пер. с нем. и лат. / Вступит. ст. Б. Пуришева. — М.: Худож. лит., 1971. — 767 с. — (Б-ка всемирной лит.).

**Вийон Ф.** Полн. собр. поэтических соч. / Вступ. ст., сост., комент. Е. Витковского. — М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1998. — 448 с.

**Данте Алигьери.** Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; ст. И. Н. Голенищева-Кутузова. — М.: Наука, 1967. — 628 с. — (Серия „Лит. памятники”).

**Данте Алигьери.** Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. К. Державина. — М.:

Правда, 1982. — 640 с.

**Данте Алигьери.** Божественная Комедия / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. Б. Кржевского. — Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. — 605 с. — (Б-ка „Р. Х. 2000“. Сер. „В силе Духа“).

**Данте Алигьери.** Божественная Комедия. Ад / Пер. с итал. М. Лозинского; Вступит. ст. М. Андреева. — М.: Худож. лит., 1986. — 223 с. — (Школьная б-ка).

**Данте Алигьери.** Новая жизнь / Пер. с итал. А. Эфроса; Вступит. ст. Н. Елиной; Комментар. С. Аверинцева и А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1985. — 168 с.

Европейская новелла Возрождения / Сост. и вступит. ст. Н. Балашова, А. Михайлова, Р. Хлодовского. — М.: Худож. лит., 1974. — 654 с. — (Б-ка всемирн. лит.).

Европейские поэты Возрождения / Вступит. ст. Р. Самарина. — М.: Худож. лит., 1974. — 735 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Жемчужины испанской лирики. Пер. с исп. — М.: Худож. лит., 1984. — С. 15–111 (Маркиз де Сантьяна, Х. Манрике, Б. Т. Наарро, Ж. Висенте, Х. дель Энсина, Эскрива, Х. Боскан, К. де Кастильехо, Г. де ла Вега, Г. де Сетина, Л. де Леон, М. де Сервантес, Лопе де Вега, Л. де Гонгора, Ф. де Кеведо).

Западноевропейская лирика. — Л.: Лениздат, 1974. — С. 30–38 (Шекспир), 152–157 (Луис де Гонгора-и-Арготе, Франсиско Кеведо-и-Вильегас), 184–189 (Данте), 189–191 (Ф. Петрарка), 351–352 (Луис ди Камозэнс), 362–370 (Ф. Вийон, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар).

Зарубежная поэзия в русских переводах. От Ломоносова до наших дней / Сост. и ред. Е. Винокуров и Л. Гинзбург; Предисл. Н. Вильмонта. — М.: Прогресс, 1968. — С. 242–243 (Ф. Вийон в пер. Н. С. Гумилёва), 261–263 (сонеты В. Шекспира в пер. С. Я. Маршака), 291–292 (сонеты В. Шекспира в пер. Б. Л. Пастернака), 317–318 (Ф. Петрарка в пер. О. Э. Мандельштама), 319–321 (Ф. Вийон в пер. И. Г. Эренбурга).

Из европейских поэтов. Пер. В. Левика. — М.: Худож. лит., 1967. — С. 7–10 (Ф. Петрарка), 11–29 (Ж. Дю Белле), 30–53 (П. де Ронсар), 56–62 (Л. ди Камозэнс).

Из немецкой поэзии: Век X — век XX: [Сборник]. Пер. Л. Гинзбурга. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 149–165 (Ганс Сакс. Извлечение дураков).

Итальянская новелла Возрождения / Сост. А. Эфроса; Вступит. ст. Э. Егермана. — М.: ГИХЛ, 1957. — 670 с.

**Камозэнс Л. де.** Лирика. Пер. с порт. / Предисл. С. Ерёминной; Примеч. С. Ерёминной и В. Резниченко. — М.: Худож. лит., 1980. — 304 с.

**Камозэнс Л. де.** Лузиады. Сонеты. Пер. с порт. — М.: Худож. лит., 1988. — 502 с.

Круг земной: Стихи зарубежных поэтов в переводе С. Шервинского / Предисл. Е. Витковского. — М.: Радуга, 1985. — С. 92–94 (Иоанн Секунд), 102–107 (Ж. Дю Белле, П. де Ронсар), 139–158 (Л. Пульчи, М. Боярдо, А. Полициано, Микелянджело, Т. Кампанелла).

**Лопе де Вега.** Фуенте-Овехуна (Овечий Ключ) // Три испанские комедии / Пер. М. Лозинского; Вступит. ст. К. Державина. — М.; Л.: Искусство, 1951. — С. 29–152.

**Лопе де Вега.** Фуенте-Овехуна. Собака на сене / Пер. М. Лозинского; Вступит. ст. Н. Томашевского // Испанский театр. — М.: Худож. лит., 1969. — С. 5–262. — (Б-ка всемирной лит.).

**Макиавелли Н.** Государь. — М.: Планета, 1990. — 76 с.

**Макиавелли Н.** Государь / Пер. с ит. К. А. Тананушко. — Мн.: Совр. литератор, 1999. — 704 с.

**Макиавелли Н.** Государь: Соч. — М.: ЭКСМО-Пресс; Харьков: Фолио, 1999. — 656 с.

**Макиавелли Н.** Избр. соч. Пер. с ит. / Вступит. ст. К. Долгова; Сост. Р. Хлодовского; Комментар. М. Андреева и Р. Хлодовского. — М.: Худож. лит., 1982. — 503 с. („Мандрагора“ — С. 130–178; „Государь“ — С. 301–378).

**Марло К.** Соч. / Вступит. ст. и коммент. А. Парфенова. — М.: ГИХЛ, 1961. — 663 с. („Тамерлан Великий“ — с. 41–210; „Трагическая история доктора Фауста“ — с. 211–278).

**Марло К.** Эдуард II / Пер. с англ., вступ. ст. и коммент. А. Смирнова; Пер. А. Радловой. — М.: Искусство, 1957. — 200 с.

**Монтень М.** Опыт: В 3 кн. — СПб.: Кристалл, Респекс, 1998

**Мор Т.** Утопия // Утопический роман XVI–XVII веков / Вступит. ст. Л. Воробьева. — М.: Худож. лит., 1971. — С. 5–142. — (Б-ка всемирной лит.).

Немецкие шванки и народные книги XVI века. Пер. с нем. / Предисл. Б. Пуришева; Комментар. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалёвой. — М.: Худож. лит., 1990. —



639 с. — (Б-ка літератури Возрождения).

Новелла епохи Возрождения / Сост., предисл., примеч. Б. Б. Бунич-Ремизова. — К.: Политиздат України, 1990. — 479 с.

**Обинье Т. А. д'.** Трагические поэмы. Мемуары / Пер. В. Я. Парнаха; Ред. и вступит. ст. Р. М. Самарина. — М.: ГИХЛ, 1949. — 151 с.

**Петрарка Ф.** Лирика. Автобиографическая проза / Пер. с итал. и лат.; Сост. и предисл. Н. Томашевского; Примеч. Н. Томашевского и В. Биbihина. — М.: Правда, 1989. — 480 с.

Плутовской роман (Жизнь Ласарильо с Тормеса; *Кеве-до Ф.* История жизни пройдох по имени дон Паблос; *Велес де Гевара Л.* Хромой Бес; *Салорсано А.* Севильская Куница; *Нэш Т.* Злополучный скиталец) / Вступит. ст. Н. Томашевского. — М.: Худож. лит., 1975. — 559 с. — (Б-ка всемирной лит.).

Поэзия Плеяды = Poesis de la Pleiade: [Пер. с фр. / Сост. И. Ю. Подгаецкой]. — М.: Радуга, 1984. — 828 с.

**Рабле Ф.** Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова. — М.: Худож. лит., 1966. — 803 с.

**Рабле Ф.** Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова; Вступит. ст. А. Дживелегова. — М.: Правда, 1991. — 766 с. (М.: Правда, 1981. — 560 с.).

**Рабле Ф.** Гаргантюа и Пантагрюэль / Пер. с франц. Н. Любимова: В 2 т. — М.: ФИРМА АРТ, 1993.

**Ронсар П. де.** Избр. поэзия / Пер. с франц.; Вступит. ст. Ю. Вишпера; Комментар. И. Карабутенко. — М.: Худож. лит., 1985. — 367 с.

**Ронсар П. де.** Избр. стихотворения / Пер. В. Левика. — М.: ОГИЗ, 1946. — 122 с.

**Ронсар.** Лирика / Пер. с франц. и предисл. В. Левика. — М.: Худож. лит., 1963. — 159 с.

**Сервантес Сааведра М. де.** Галатея. Роман / Пер. с исп. Е. Любимовой и Н. Любимова; Стихи в пер. Ю. Корнеева; Предисл. С. Ермиловой; Комментар. Е. Любимовой. — М.: Худож. лит., 1973. — 392 с.

**Сервантес Сааведра М. де.** Собр. соч.: В 5 т. — М.: Правда, 1961. — (1-2 т.: „Дон Кихот”; 3 т.: „Назидательные новеллы”; 4 т.: „Назидательные новеллы”, „Галатея”, „Послание к Ватео Васкесу”, „Путешествие на Парнас”, „Нумансия” та інші драматичні твори; 5: „Странствия

Персилеса и Сихизмунды”).

**Сервантес Сааведра М. де.** Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский: В 2 т. / Пер. с исп. Н. Любимова; Предисл. Ф. Кельина; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Правда, 1979.

**Сервантес Сааведра М. де.** Хитроумный идадьго Дон Кихот Ламанчский: В 2 ч. / Пер. с исп. Н. Любимова; Вступит. ст. Ф. Кельина; Пер. стихов Ю. Корнеева. — М.: Худож. лит., 1970. — (Б-ка всемирной лит.). (Див. також: М.: Худож. лит., 1989; М.: Правда, 1989; М.: Мол. гвардия, 1976).

Французская классическая эпитаграмма / Сост. В. Васильева; Предисл. А. Михайлова; Комментар. И. Подгаецкой. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 5-84 (Клеман Маро, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар й ін. поети XVI ст.).

**Чосер Д.** Кентерберийские рассказы / Вступит. ст. и примеч. И. Кашкина. — М.: Худож. лит., 1973. — 527 с. — (Б-ка всемирной лит.).

**Чосер Д.** Кентерберийские рассказы / Пер. И. А. Кашкина и О. Б. Румера; Вступ. ст. И. А. Кашкина. — М.: ОГИЗ, 1946. — 512 с.

**Шекспир У.** Избр. соч.: В 3 т. / Пер. с англ.; Вступит. ст. Н. Стороженко. — М.: Литература, 1999.

**Шекспир У.** Комедии, хроники, трагедии: В 2 т. / Сост., вступит. ст. и коммент. Д. Урнова. — М.: Худож. лит., 1988.

**Шекспир У.** Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста; Вступит. ст. А. Смирнова. — М.: Искусство, 1957.-1960.

**Шекспир У.** Сонеты / Пер. с англ. С. Маршака; Послесл. С. Бэлзы. — М.: Дет. лит., 1988. — 191 с. (Див. також: Сонеты Шекспира в переводах С. Маршака. — М.: Худож. лит., 1964).

**Шекспир У.** Сонеты / Пер. Н. Гербея, М. Чайковского, К. Случевского, В. Брюсова, В. Лихачёва, О. Румера, Б. Пастернака, В. Набокова, С. Маршака, А. Финкеля, Т. Щепкиной-Куперник и др. — СПб.: Терция; Кристалл, 1999. — 448 с.

**Шекспир В.** Трагедии. Сонеты. / Пер. Б. Пастернака и С. Маршака; Вступит. ст. А. Аникста; Примеч. А. Аникста и М. Морозова. — М.: Худож. лит., 1968. — 789 с. — (Б-ка всемирной лит.).

**Еразм Роттердамський.** Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Статья и примеч. А. Пинского. — М.: ГИХЛ, 1960. — 167 с.

**Еразм Роттердамський.** Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Предис. и примеч. А. Пинского. — М.: Худож. лит., 1983. — 240 с.

**Еразм Роттердамський.** Разговоры запросто / Пер. с лат., вступ. ст. и примеч. С. Маркиша. — М.: Худож. лит., 1969. — 703 с.

**Еразм Роттердамський.** Стихотворения / Пер. и лат. Ю. Ф. Шульца; **Иоанн Секунд.** Поцелуй / Пер. с лат. С. В. Шервинского / Ст. в примеч. Ю. Ф. Шульца и М. А. Гаспарова. — М.: Наука, 1983. — 320 с. — (Сер. „Лит. памятники“).

**Еразм Роттердамський.** Философские произведения / Пер. и коммент. Ю. М. Каган; Вступит. ст. В. В. Соколова. — М.: Наука, 1986. — 703 с.

### **Наукові, науково-методичні та навчальні джерела\***

#### СТУДІЇ ЗАГАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ:

Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — 286 с.

**Балашов Н. И.** О специфической народности как основе единства ренессансной культуры (рабочая гипотеза) // Контекст-1976. — М.: Наука, 1977. — С. 41-60.

**Баткин А.** Ренессансный миф о человеке // Вопр. лит. — М., 1971. — № 9. — С. 112-136.

**Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с. (1-е видання. — М.: Худож. лит., 1965).

**Боярджиев Г. Н.** Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Италия. Испания. Англия. — Л.: Искусство,

\*Значком „\*“ відокремлені видання, що містять дидактичні матеріали, конспекти уроків тощо, які можуть знадобитися студентам під час проходження ними педагогічної практики та при вивченні курсу „Методика викладання літератури“.

1973. — 471 с.

**Гаспаров М. А.** Очерк истории европейского стиха / Отв. ред. Н. К. Гей. — М.: Наука, 1989. — 304 с.

**Голенищев-Кутузов И. Н.** Ренессансные литературы Западной и Восточной Европы. (Сопоставительный обзор) // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 35-72.

**Голенищев-Кутузов И. Н.** Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — 531 с. — (Розділ „Гуманизм и Возрождение“ с. 13-212).

**Голенищев-Кутузов И. Н.** Гораций в эпоху Возрождения // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 121-134.

**Гринблатт С.** Формирование „я“ в эпоху Ренессанса: От Мора до Шекспира / Пер. с англ. Г. Дашевского // Новое лит. обозрение. — М., 1999. — № 35. — С. 34-77.

**Демська Л.** Проблема „трагедії особистості“ в літературі епохи Відродження та неоромантизму. Онтологічний аспект // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: 36 наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 144-148.

**Zimtek J.** Renesans. — Warszawa: Wyd. Naukowe PWN, 1999. — 554 s.

Искусство Средних веков и Возрождения. Энциклопедия. — М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. — 302 с.

История всемирной литературы : В 9 т. — М.: Наука, 1985. — Т. 3. — С. 7-28, 42-457.

**Ковальский Я. В.** Папы и папство / Пер. с пол. Т. Трифоновой. — М.: Политиздат, 1991. — 236 с.

**Косиков Г. К.** Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы // Методологические проблемы филологических наук. Литературоведение и фольклористика. — М.: Изд-во МГУ, 1987. — С. 222-252.

Культура эпохи Возрождения: Сб. / Отв. ред. А. Н. Немолов. — Л.: Наука, 1986. — 256 с.

**Лосев А. Ф.** Эстетика Возрождения. — М.: Мысль, 1982. — 623 с.

**Лотман Ю. М.** Об „Оде, выбранной из Иова“ Ломоносова // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. — СПб.: Искусство-СПБ, 1996. — С. 266-278.

**Мскогоненко Г. П.** Проблемы Возрождения и русская литература // Рус. лит. — Л., 1973. — № 4. — С. 67-85.

Наливайко Д. С. Направления и типы художественного творчества; Ренессанс // Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К.: Мистецтво, 1981. — С. 3-105.

Пинский А. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 5-55.

Самарин Р. М. „...Этот честный метод...“. — М.: Изд-во МГУ, 1974. — С. 5-139 [Проблеми реалізму і інших літературних течій у літературі Відродження].

Стаф И. К. О жанровой специфике и культурном контексте новеллистики Возрождения: Поджо Брачоллини и Бонаventura Деспере // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1986. — № 1. — С. 26-34.

Успенский Б. А. Древнерусское богословие: проблема чувственного и духовного опыта (представления о рае в середине XIV в.) // Русистика. Славистика. Индоевропейстика: Сб. к 60-летию А. А. Зализняка. — М.: Индрик, 1996. — С. 105-151.

Христианство. Энциклопедический словарь: В 3 т. / Редкол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.) и др. — М.: Большая Российская энциклопедия, 1993-1995.

Чалоян В. К. Восток-Запад. Преемственность в философии античного и средневекового общества. Изд. второе, испр. и доп. — М.: Наука, 1979. — 216 с. — (Сер. „Из истории мировой культуры“).

Штейн А. Л. На вершинах мировой литературы: [Очерки]. — М.: Худож. лит., 1988. — 318 с.

#### **Доба західноєвропейського Відродження й Україна**

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV-XVI веков. — М.: Изд. АН СССР, 1963. — 414 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Проблемы влияния и национального своеобразия в славянских литературах эпохи Возрождения; Украинский и белорусский гуманизм // Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. Статьи и исследования. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 102-116, 132-216.

Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. Проблемы взаимоотношений Польши, России, Украины, Белоруссии и Литвы в эпоху Возрождения / Под. ред.

Б. А. Рыбакова. — М.: Наука, 1976. — 360 с.

Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. — М.: Наука, 1987. — 334 с.

Литвинов В. Ренессансний гуманізм в Україні. — К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2000. — 472 с.

Наливайко Д. С. Україна в західноєвропейських літературних джерелах доби Відродження // Слов'янське літературознавство і фольклористика. — К.: Наук. думка, 1970. — Вип. 5. — С. 44-56.

Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1987. — Т. 1. — С. 29-72; К.: Наук. думка, 1988. — Т. 3. — С. 19-30.

#### **СПЕЦІАЛЬНІ ДОСЛІДЖЕННЯ:**

##### Італійська література

Абрамсон М. Л. От Данте к Альберти. — М.: Наука, 1979. — 176 с.

Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / Отв. ред. А. Д. Михайлов. — М.: Наука, 1988. — 293 с.

Баткин А. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1989. — 272 с.

Баткин А. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. — М.: Искусство, 1990. — 413 с.

Бранка В. Суждение об итальянском Ренессансе от Петрарки до Полициано. Пер. с ит. // Иностран. лит. — М., 1979. — № 7. — С. 217-227.

Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения / Пер. с ит.; Вступит. ст. и ред. Л. М. Брагиной. — М.: Прогресс, 1986. — 396 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Итальянское Возрождение и славянские литературы XV-XVI веков. — М.: Изд. АН СССР, 1963. — 416 с.

Голенищев-Кутузов И. Н. Новеллистика после „Декамерона“; Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения; Ренессансные драматурги Италии <Траге-

дия. Комедиографы. Пасторальная драма // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 135-212.

Горохова Р. М. Тассо в России XVIII века: Материалы к истории восприятия // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. — Л.: Наука, 1980. — С. 127-161.

Гуковский М. А. Итальянское Возрождение. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Изд-во ЛГУ, 1990. — 618 с.

Корунець І. В. Великий поет-гуманіст [Л. Аріосто] // Рад. літературознавство. — К., 1974. — № 10. — С. 55-63.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Пер. с итал. — М.: Прогресс, 1963. — Т. 1. — С. 27-535; 1964. — Т. 2. — С. 5-277.

Мокровальський О. Вершина Відродження (про поему "Шалений Роланд" італійця Л. Аріосто) // Зарубіж. літ. — К., 1997. — № 12. — С. 4.

Мокульский С. С. Итальянская драматургия XVI века // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1967. — № 2. — С. 84-98.

Мокульский С. С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. — М.: Высш. шк., 1966. — С. 3-144

Сляский Я. Из истории италяно-польско-восточно-славянских литературных связей XVI-XVIII веков // Сов. славяноведение. — М., 1991. — № 2. — С. 51-62.

Сутуева Т. О. Очерки литературы итальянского Возрождения: Раннее Возрождение. — М.: Высш. шк., 1964. — 154 с.

Хлодовский Р. И. О ренессансе, классическом стиле литературы Италии // Типология стиливого развития нового времени. — М.: Наука, 1976. — С. 214-231.

Шишмарев В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — С. 216-266.

#### ДАНТЕ АЛІГІЕРІ

Аветисян В. А. Данте в оценке Гёте // Филол. науки. — М., 1992. — № 2. — С. 104-110.

Алексеев М. П. Первое знакомство с Данте в России // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 147-198.

Андрушко В. А. Феноменология зрения и света в поэзии Данте // Дантовские чтения. — М.: Наука, 1989. — С. 91-

118.

Асоян А. А. Данте и русская литература. — Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. — 171 с.

Баткин Л. Реальность и аллегория в поэтике Данте // Вопр. лит. — М., 1965. — № 5. — С. 101-111.

Борхес Х. Девять эссе о Данте // Вопр. философии. — М., 1994. — № 1. — С. 130-148.

Генон Р. Эзотеризм Данте // Филос. науки. — М., 1991. — № 8. — С. 129-171.

Голенищев-Кутузов И. Н. Данте в представлении современной науки // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 13-34.

Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. — М.: Наука, 1971. — 552 с.

Горфункель А. Х. Данте и философия его времени // Вопр. философии. — М., 1966. — № 3. — С. 87-97.

Данте и славяне: Сб. статей / Под общ. ред. И. Бэлы. — М.: Наука, 1965. — 271 с.

Доброхотов А. Л. Данте Алигьери. — М.: Мысль, 1990. — 208 с.

Драч І. Безмежжя Данте // Драч І. Духовний меч: Літ-крит. статті і есе. — К.: Рад. письменник, 1983. — С. 241-257.

Клюшин А. А. „Атреев пир” в „Божественной комедии” (в соотношении со славянскими сюжетами и переводами Данте) // Сов. славяноведение. — М., 1966. — № 4. — С. 62-65.

Лобанов А. П. Заметки о поэтике Данте // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1988. — № 5. — С. 56-59.

Лозинский М. Л. Данте Алигьери // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 9-36.

Лопман Ю. М. К проблеме „Данте и Пушкин” // Временник Пушкинской комиссии. 1977. — Л.: Наука, 1980. — С. 88-91.

Мсандельштам О. Э. Разговор о Данте. — М.: Искусство, 1967. — 88 с. (Див. про це: Баткин Л. Данте в восприятии русского поэта // Средние века. — М.: Наука, 1972. — Вып. 35. — С. 283-286).

Семчинський С. В. Трактат Данте: про мову чи про красномовство? // Мовознавство. — К., 1986. — № 5. — С. 58-63.



Федерн К. Данте и его время / Пер. с нем.; Под общ. ред. М. Н. Розанова. — М.: Изд. Т-ва И. Д. Сытина, 1911. — С. 159–272.

Франко І. Я. Данте Аліг'єрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір його поезії. — К.: Рад. Письменник, 1965. — 327 с.

#### „Нове життя”

Елина Н. Г. Поэтические циклы „Новой жизни” // Дантовские чтения. — 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 53–59.

Елина Н. Г. Проза „Новой жизни”... // Дантовские чтения. 1973. — М.: Наука, 1973. — С. 142–196.

Самарина М. С. „Новая жизнь” Данте и Бернард Клервосский: [Влияние фр. религ. деятеля XII в. на творчество итал. поэта] // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. — 1989. — Вып. 3. — С. 91–93.

#### „Божественна Комедія”

Андреев М. А. Вечность в „Божественной Комедии” // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. — 1977. — № 1. — С. 17–27.

Асоян А. А. „Прочтите высочайшего поэта...”: Судьба „Божественной Комедии” в России. — М.: Книга, 1990. — 215 с.

Білецький О. Поема Данте // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1966. — Т. 5. — С. 272–304.

Гайдук В. П. К вопросу о цветовой символике „Божественной Комедии” // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 174–181.

Елина Н. Г. Об эстетическом анализе „Комедии” в итальянском дантоведении // Филол. науки. — М., 1965. — № 4. — С. 51–57.

Илюшин А. А. Из наблюдений над стилем „Божественной Комедии” // Дантовские чтения. 1973. — М.: Наука, 1973. — С. 217–244.

Илюшин А. А. Над строкой „Божественной Комедии” // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 175–235.

Илюшин А. А. Стих „Божественной Комедии” // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 145–173.

Рабинович В. А. „Божественная Комедия” и миф о

философском камне // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 235–272.

Сернов С. Р. Строфой великого флорентийца. Русская терцина: (Строфическая форма „Божественной Комедии”) // Дантовские чтения. — М.: Наука, 1989. — С. 18–40.

#### Данте й Україна

Білецький О. Поема Данте // Білецький О. Збір. праць: У 5 т. — К.: Наук. думка, 1966. — Т. 5. — С. 272–275.

Домбровський О. А. Вплив „Божественної Комедії” Данте на поему І. Франка „Рубач” та її прозовий варіант // Українське літературознавство: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1976 — Вип. 26. — С. 34–40.

Домбровський О. А. Лексичні проблеми перекладу „Нового життя” Данте на українську мову // Іноземна філологія. — Львів, 1971. — Вип. 26. — С. 93–102.

Домбровський О. А. Франко як дантолог // Українське літературознавство: Респ. зб.. — Львів, 1966. — Вип. 1. — С. 115–125.

Кочур Г. П. Данте в украинской литературе // Дантовские чтения. 1971. — М.: Наука, 1971. — С. 181–203.

Пахльовська О. Є.-Я. Культура середньовіччя та раннього італійського Відродження в інтерпретації Івана Франка // Іван Франко і світова культура: Матеріали Міжнар. симпозиуму ЮНЕСКО (Львів, 11–15 вересня 1986 р.): В 3 кн. — К.: Наук. думка, 1990. — Кн. 1. — С. 179–182.

- *Про Данте: Лят. в школас.* — М., 1965. — № 3. — С. 92–94; *Укр. мова і лят. в школас.* — К., 1965. — № 5. — С. 89–92; *Всесвітн. лят. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 8. — С. 35–37; *Зарубіж. лят. в навч. закл.* — К., 1997. — № 3. — С. 39–46; *Зарубіж. лят.* — К., 1997. — № 39. — С. 7. *Про „Нове життя”*: *Всесвітн. лят. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 11. — С. 37–39. *Про „Божественну Комедію”*: *Зарубіж. лят. в навч. закл.* — К., 1996. — № 5–6. — С. 41–49; *Зарубіж. лят.* — К., 1997. — № 39. — С. 2–8; *Всесвітн. лят. в середн. навч. закл. України.* — К., 1997. — № 9. — С. 25–28; *Зарубіж. лят. в навч. закл.* — К., 1999. — № 2. — С. 16–23; *Зарубіж. лят.* — К., 1999. — № 10. — С. 1, 3, 6–8; *Всесвітн. лят. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 11. — С. 41–45.

#### ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

(Франческо Петрарка. Библиографич. указатель рус. переводов и критич. лят. на рус. яз. <1598–1985>. — М.: Книга, 1986. — 240 с.).

Балашов Н. И. Литературное направление и грам-

матический строй: Поэзия Петрарки сквозь синтаксис его сонетов // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1986. — Т. 45. — № 5. — С. 371-377.

Грифцов Б. А. Петрарка // Грифцов Б. А. Психология писателя. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 114-128.

Гусарова И. Для кого писал Петрарка? (Раздумья критика) // Лит. обозрение. — М., 1977. — № 5. — С. 18-22.

Девятайкина Н. И. Мировоззрение Петрарки: этические взгляды. — Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1988. — 208 с.

Лаппо-Данилевский К. Ю. Из истории знакомства с Петраркой в России // Рус. лит. — СПб., 1991. — № 3. — С. 68-75.

Наливайко Д. С. Перший гуманіст [Франческо Петрарка] // Всесвіт. — К., 1974. — № 8. — С. 148-158.

Парандовский Я. Петрарка [Биогр. хроника] // Иностран. лит. — М., 1974. — № 6. — С. 5-148.

Резякина Н. В. Книжные заботы Петрарки // Вопр. истории. — М., 1986. — № 3. — С. 183-188.

Семенко И. Мандельштам — переводчик Петрарки. [С прил. текста стихов] // Вопр. лит. — М., 1970. — № 10. — С. 153-169.

Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка. Поэзия гуманизма. — М.: Наука, 1974. — 176 с.

Чередеева Е. И. Провансальская традиция в лирике Ф. Петрарки // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1981. — № 4. — С. 36-41.

#### **Ф. Петрарка й Україна**

Бажан М. Петрарка в восточнославянском мире // Бажан М. Раздумья и воспоминания. — М.: Сов. писатель, 1983. — С. 325-334. (Або: Бажан М. Думи і спогади. — К.: Рад. письменник, 1982).

Жила В. Ігор Качуровський — перекладач Петрарки // Визвольний шлях. — Мюнхен, 1987. — Кв. II. — С. 1296-1301.

- *Про Ф. Петрарку: Зарубіж. літ.* — К., 1996. — № 9. — С. 46-48; *Зарубіж. літ.* — К., 1996. — № 11. — С. 4; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 3. — С. 8-11; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 10. — С. 21-23; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 44. — С. 7. *Про „Канцоньєре“: Відродження.* — К., 1994. — № 4. — С. 45-49; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 3. — С. 15-16.

#### **ДЖОВАННІ БОККАЧЧО**

Баратто М. Действительность и стиль в „Декамероне“ // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1974. — № 2. — С. 106-110.

Прокопович С. С. Эволюция мотива щедрости в итальянской литературе XIII-XIV вв.: О влиянии куртуазной традиции на „Декамерон“ Боккаччо // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — М., 1986. — № 5. — С. 58-64.

Хлодовский Р. И. Декамерон. Поэтика и стиль. — М.: Наука, 1982. — 349 с.

Шиммарёв В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — С. 208-215.

Шкловский В. „Декамерон“ Боккаччо: Идеиное содержание новелл // Шкловский В. Энергия заблуждения: Книга о сюжете. — М.: Сов. писатель, 1981. — С. 61-74.

Шкловский В. Б. Об истинном единстве художественного произведения вообще и о единстве „Декамерона“ // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 25-39.

Штейн А. А. Почему читают „Декамерон“ // Штейн А. А. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 5-51.

- *Про Дж. Боккаччо: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1998. — № 9. — С. 10-13; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 43. — С. 6-8. *Про „Декамерон“: Відродження.* — К., 1995. — № 8. — С. 51-53; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 1. — С. 20-22; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 3. — С. 4-7; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 8-13.

#### *Нідерландська література*

#### **ЕРАЗМ РОТТЕРДАМСЬКИЙ**

Смирин М. М. Эразм Роттердамский и реформационное движение в Германии. Очерки из истории гуманистической и реформационной мысли. — М.: Наука, 1978. — 237 с.

Шичалин Ю. А. Жизненный путь Эразма Роттердамского и становление новоевропейского самосознания // Контекст-1988. — М.: Наука, 1989. — С. 260-277.

Пинский Л. Е. Эразм Роттердамский и его „Похвальное слово Глупости“ // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 56-86.

Німецька література

История немецкой литературы: В 3 т. Пер. с нем. / Общ. ред. и предисл. А. Дмитриева. — М.: Радуга, 1985. — Т. 1. — С. 103–154.

История немецкой литературы: В 5 т. / Под общ. ред. Н. И. Балашова и др. — М.: Изд. АН СССР, 1962. — Т. 1. — С. 193–354.

Завьялова А. А. „Обструганный Экк“. Проблема авторства: [О нем. сатирич. лит. XVI в.] // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1983. — № 4. — С. 21–29.

Ишимбаева Г. Трансформация фаустовского сюжета (Шпис — Клингер — Гёте) // Вопр. лит. — М., 1999. — № 6. — С. 166–177.

Легенда о докторе Фаусте. Изд. 2-е, испр. / Изд. подгот. В. М. Жирмунский. — М.: Наука, 1978. — 424 с. — (Серия „Лит. памятники“).

Шалагинов Б. Німецька література X–XVII ст. // Вікно в світ. — К., 1999. — № 1. — С. 8–22.

• Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 3. — С. 41–43.

Французька література

Артамонов С. Д. Монтень, Шекспир, Пушкин... // Писатель и жизнь: Сб. — М., 1968. — Вып. 5. — С. 142–156.

Виппер Ю. Б. О своеобразии художественного мироощущения Клемана Маро; Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе; Ренессансные традиции и эволюция французской драматургии начала XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейской литературе XVI–первой половины XIX в.). — М.: Худож. лит., 1990. — С. 5–16, 59–78, 108–146.

Евдокимова Л. В. Жанровое своеобразие французских фарсов XV–XVI вв. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1978. — Т. 37. — № 2. — С. 168–174.

Евдокимова Л. В. Французская ренессансная комедия второй половины XVI века и античная традиция // Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — С. 198–204.

История французской литературы: В 4 т. — М.: Изд. АН СССР, 1946. — Т. 1. — С. 167–334.

Мурашкинцеза Е. Д. Распад средневековой жанровой системы и формирование жанра трагедии во французской драматургии XVI в. // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1984. — Т. 43. — № 2. — С. 156–167.

Сент-Бёв О.-Ш. Монтень // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 344–361.

Черневич М. Н., Штейн А. Л., Яхонтова М. А. История французской литературы. — М.: Просвещение, 1965. — С. 45–98.

**ФРАНСУА ВІЙОН**

Дюфорне Ж. Вийон и его литературная судьба // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение. — М., 1973. — № 1. — С. 106–109.

Клюева Е. В. „От жажды умираю над ручьем...“ [К истории создания „Балады состязания в Блау“ Ф. Вийона] // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1989. — № 3. — С. 21–27.

Первомайський Л. Франсуа Війон // Рад. літературознавство. — К., 1970. — № 7. — С. 46–57.

Першина О. Д. Актуальність поезії Франсуа Війона // Іноземна філологія. — Львів, 1971. — Вип. 26. — С. 133–139.

Пинский Л. Е. Лирика Франсуа Вийона и поздняя готика // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. — М.: Сов. писатель, 1989. — С. 16–49.

Сент-Бёв О.-Ш. Франсуа Вийон // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 476–500.

**Ф. Війон і Україна**

Бедрик Ю. Версії „чотиривірша“ Ф. Війона // Слово і час. — К., 1998. — № 7. — С. 60–62.

Матвійшин І. Між котляревщиною і запахом доби (До проблеми українського перекладу „Малого Тестаменту“ Франсуа Війона) // Перевал. — Івано-Франківськ, 1994. — № 2. — С. 39–41.

• Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1998. — № 6. — С. 43–47; № 11. —

С. 11-19; *Зарубіж. літ.* — К., 2000. — № 44. — С. 6.**ФРАНСУА РАБЛЕ**

Анисимов И. И. Живая жизнь классики. — М.: Сов. писатель, 1974. — С. 27-47. (Або: Анисимов И. И. Французская классика со времён Рабле до Романа Роллана. — М.: Худож. лит., 1977. — С. 5-24).

Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 484-495.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Изд. 2-е. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с. (1- видання — М.: Худож. лит., 1965. Див. про це: Паньков Н. М. М. Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // *Вопр. лит.* — М., 1997. — № 5. — С. 87-122).

Вайман С. О художественном мышлении Ф. Рабле // Вайман С. Марксистская эстетика и проблемы реализма. — М.: Сов. писатель, 1964. — С. 105-281.

Волощук Е. В одну телегу впрячь — не можно ль? (Из заметок на полях „Гаргантюа и Пантагрюэль”) // *Вікно в світ.* — К., 2000. — № 1. — С. 72-86.

Затонский Д. В. Сказки о ренессансном принце, или Карнавальные не-герои посреди ловушек бытия (Рабле „Гаргантюа и Пантагрюэль”) // *Вікно в світ.* — К., 2000. — № 1. — С. 51-71.

Залина Л. Д. Сложные существительные во французском языке 16 в. по роману Франсуа Рабле „Гаргантюа и Пантагрюэль” // *Вопр. немецкой и франц. филологии.* — М., 1965. — С. 164-183.

Кантор К. М. Делай что хочешь — твори добро // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1988-1989. — М.: Наука, 1989. — С. 150-204.

Пинский Л. Е. Смех Рабле // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 87-223.

Рыкунов В. М. Проблема человеческой глупости у Рабле и Флобера // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Филология.* — 1988. — № 6. — С. 79-86.

Рябчук М. Від Рабле до Вольтера // *Всесвіт.* — К., 1986. — № 9. — С. 152-156.

Смирнов С. Всеосяжний світ Франсуа Рабле // *Всесвіт.*

— К., 1986. — № 9. — С. 148-151.

Шпитцель А. К восприятию Рабле // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология.* — 2001. — № 1. — С. 143-165.

- *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1997. — № 10. — С. 30-35; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1998. — № 5. — С. 18-22; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1998. — № 6. — С. 31-34; *Зарубіж. літ.* — К., 1999. — № 13. — С. 1-64; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 2-7; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2000. — № 1. — С. 25-28.

**ПЛЕЯДА**

Вишпер Ю. Б. Поэзия Плеяды. Становление литературной школы. — М.: Наука, 1976. — 432 с.

Вишпер Ю. Б. Поэзия Ронсара; Дю Белле и пути развития французской поэзии // Вишпер Ю. Б. Творческие судьбы и история: (О западноевропейской литературе XVI — первой половины XIX в.). — М.: Худож. лит., 1990. — С. 17-58.

Михайлов А. Д. Жоашен Дю Белле и Клеман Маро (о двух переволах из Петрарки) // *Филол. науки.* — М., 1963. — № 2. — С. 199-203.

Сент-Бёв О.-Ш. Неизданные произведения Ронсара // Сент-Бёв О.-Ш. Литературные портреты. Критические очерки. Пер. с фр. Сост., вступит. ст., коммент. М. Трескунова. — М.: Худож. лит., 1970. — С. 416-447.

***Англійська література***

Алексеев М. П. Славянские источники „Утопии” Томаса Мора // Алексеев М. П. Английская литература. Очерки и исследования / Отв. Ред., авт. Послесл. Н. Я. Дьяконова, Ю. Д. Левин. — Л.: Наука, 1991. — С. 5-71.

Баканова Е. Р. Кристофер Марло и некоторые философские доктрины его времени // *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки.* — М., 1985. — № 6. — С. 34-41.

Баканова Е. Р. Марло и Эмпедокл: К проблеме античных влияний в драматургии Марло // *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки.* — М., 1990. — № 3. — С. 41-54.

Беркнер С. С. Развитие языка английской драмы в XVI-XV вв. // *Науч. докл. высш. шк. Филол. науки.* — М., 1991. — № 2. — С. 86-94.

Бочоришвили Н. К. О связи приёмов риторики с



заимствованием лексики во времена Шекспира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1981. — № 3. — С. 39-46.

Голенищев-Кутузов И. Н. Томас Мор и его предшественники (Из истории англо-итальянских литературных связей) // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М.: Наука, 1975. — С. 82-120.

Донская Е. А. О генезисе и развитии английского сонета XVI в. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1988. — № 2. — С. 30-34.

Летуновська І. Відомі невідомі: [Про творчість англ. драматургів першої третини XVII ст.] // Всесвіт. — К., 1989. — № 11. — С. 118-121.

Матузова В. И. К проблеме английского Предвозрождения. [О развитии англ. лит. и искусства XIV-XV вв.] // Вестн. Моск. ун-та. Филология. — 1969. — № 6. — С. 38-47.

Осиновский И. Н., Шульц Ю. Ф. Поэзия в творчестве Томаса Мора // Средние века. — М.: Наука, 1971. — Вып. 33. — С. 305-323.

Павлова Т. А. Англия Шекспира и Англия Кромвеля: (Из истории народной культуры в Англии конца XVI — 1-й половины XVII в.) // Новая и новейшая история. — М., 1979. — № 1. — С. 148-158.

Парфенов А. Т. К проблеме маъеризма в английской драматургии эпохи Возрождения // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1982. — Т. 41. — № 5. — С. 442-453.

Парфенов А. Т. Марло, Шекспир, Джонсон как современники // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1975. — № 3. — С. 88-96.

Покидов А. „Серебряная труба” английского Возрождения: (Об английском поэте Э. Спенсере) // Поэзия: Альманах. — М.: Мол. гвардия, 1984. — Вып. 39. — С. 178-180.

Решетов В. Г. Литературная теория Фрэнсиса Бэкона // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1986. — № 6. — С. 73-77.

Сапрыкин Ю. М. От Чосера до Шекспира: этические и политические идеи в Англии. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985. — 192 с.

Сапрыкин Ю. М. Утопии Т. Мора и У. Шекспира // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. — 1988. — № 3. —

С. 66-73.

Тарлинская М. Г. Акцентная структура и метр английского стиха (XIII-XIX вв.) // Вопр. языкознания. — М., 1972. — № 4. — С. 100-111.

#### ДЖЕФРИ ЧОСЕР

Алексеев М. П. Пушкин и Чосер // Алексеев М. П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. — Л.: Наука, 1984. — С. 388-403.

Богодарова Н. А. Джефри Чосер: штрихи к портрету // Средние века. — М.: Наука, 1990. — С. 213-226.

Іжєвська Т. І. Способи передачі зовнішності героїв у „Кентерберійських оповіданнях” Д. Чосера // Іноземна філологія: Респ. міжвід. наук. зб. — Львів, 1987. — Вип. 86. — С. 126-133.

Кашкин И. А. Джефри Чосер // Кашкин И. А. Для читателя современника. Статьи и исследования. — М.: Сов. писатель, 1977. — С. 221-256.

Попова М. К. Проблемы реализма в раннем английском Возрождении и „Кентерберийские рассказы” Чосера // Вестн. Ленингр. ун-та. — 1980. — № 14. История, яз., лит. — Вып. 3. — С. 50-55.

Сапрыкин Ю. М. О взглядах Д. Чосера на любовь и брак // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. История. — М., 1982. — № 4. — С. 62-71.

Скуратовський В. Джефрі Чосер // Всесвіт. — К., 1978. — № 5. — С. 164-165.

Харенко М. Ф. До питання про взаємодію запозиченого та одвічно англійського лексичних елементів. (На матеріалі „Кентерберійських оповідань” Дж. Чосера) // Питання романо-герман. філології та методики викл. іноземних мов: Респ. наук.-метод. зб. — К.: Рад. школа, 1975. — Вип. 2. — С. 3-8.

Харенко М. Ф. Особливості архаїзації лексики Джефрі Чосера (На матеріалі „Кентерберійських оповідань”) // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1975. — Вип. 38. — С. 118-125.

Чосер в современной критике // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 7. Литературоведение. — М., 1974. — № 1. — С. 94-98.

Элайсон Н. Э. Язык поэзии Чосера // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Серия 7. Литературоведение. — М.,

1974. — № 4. — С. 92–95.

**ВИЛЬЯМ ШЕКСПІР**

(Шекспир. Библиография рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1748–1962. — М.: Книга, 1964. — 712 с.)

*Левидова И. М.* Уильям Шекспир. Библиографич. указатель рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. 1963–1975. — М.: Книга, 1978. — 189 с.)

*Алексеев М. П.* Германия и раннее восприятие Шекспира в России // Алексеев М. П. Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 254–265.

*Аникст А. А.* Картина мира у Шекспира // Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. 1984. — Л.: Наука, 1986. — С. 143–150.

*Аникст А.* Синтез искусств в театре Шекспира // Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 15–41.

*Аникст А.* Шекспир и художественные направления его времени // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 37–67.

*Аникст А.* Шекспир. Проблемы стиля // Театр. — М., 1984. — № 7. — С. 108–124.

*Барг М. А.* Шекспир и история. — М.: Наука, 1976. — 199 с.

*Бушманова Н.* Когда в душе живёт Шекспир: [По материалам беседы с англ. романистами А. Мердок и П. П. Ридом] // Вопр. лит. — М., 1991. — № 2. — С. 155–184.

*Верцман И.* О драматизме Шекспира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 23–37.

*Верцман И.* Шекспир и Монтень // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 50–81.

*Гениушас А.* Амбивалентность шекспировских образов // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 82–105.

*Гинзбург Юл.* Советские шекспироведы о трагическом у Шекспира // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 165–187.

*Горбунов А. Н.* Шекспир и литературные стили его эпохи // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 1984. — № 2. — С. 45–52. (Див. також: Шекспировские чтения. — М.: Наука, 1987. — С. 5–15).

*Дубашинский И. А.* Вильям Шекспир. Очерк творчества. — М.: Просвещение, 1965. — 227 с. (Изд. 2-е. — М., 1978.

— 144 с.).

*Елина Н.* О фольклорной традиции в драматургии Шекспира // Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 5–49.

*Затонський Д. В.* Безсмертна загадка Шекспіра // Вітчизна. — К., 1988. — № 6. — С. 167–171.

*Ильин М. В.* Художественная условность последних пьес Шекспира в контексте постренессансного развития английской литературы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1985. — Т. 44. — № 3. — С. 257–265.

*Кирилук З.* Драматургія Шекспіра // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 2000. — № 2. — С. 47–53.

*Кольридж С. Т.* Шекспир и его время; Отличительные черты шекспировской драматургии; Шекспир; Особые черты драматургии Шекспира; Суждения Шекспира равны по силе его художественному гению; Заметки об исторических пьесах Шекспира // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 260–285, 301–303.

*Комарова В. П.* Личность и государство в исторических драмах Шекспира. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1977. — 224 с.

*Комарова В. П.* Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 200 с.

*Комарова В. П.* Шекспир и Монтень. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. — 167 с.

*Конрад Н. И.* Шекспир и его эпоха // Конрад Н. И. Литература и театр. — М.: Наука, 1978. — С. 387–403.

*Левин Ю. Д.* Достоевский и Шекспир // Достоевский. Материалы и исследования. — Л.: Наука, 1974. — Т. 1. — С. 100–108.

*Левин Ю. Д.* К истории восприятия Шекспира в России XVIII в. // Сравнительное изучение литератур: Сб. ст. к 80-летию акад. М. П. Алексеева. — Л.: Наука, 1976. — С. 210–218.

*Левин Ю. Д.* О первом упоминании пьес Шекспира в русской печати // Рус. лит. — Л., 1965. — № 1. — С. 196–198.

*Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века (От Пушкина до Толстого) // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1970. — Т. 29. — Вып. 6. — С. 499–510.

*Лучук О.* Жанрова в едетермінованість „похмурих” драм Шекспіра // Сервантес і проблеми розвитку європейської

прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 148–156.

*Пинский Л. Е.* Образ Фальстафа [в диалогии В. Шекспира „Генрих IV“]. (Природа и История перед взаимным судом) // *Вопр. философии.* — М., 1971. — № 10. — С. 120–133.

*Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. — М.: Худож. лит., 1971. — 606 с.

*Селезінка І. О.* Проблема морального критерію у хроніках Шекспіра // *Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб.* — Львів, 1975. — Вип. 39. — С. 163–168.

*Смирнов А. А.* Шекспир. — Л.; М.: Искусство, 1963. — 192 с.

*Степанова Е. И.* О драматической функции английской народной песни и баллады в творчестве Шекспира // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология.* — 1971. — № 2. — С. 55–65.

*Стречень Л. А.* Структурна організація вираження теми пролитої крові з погляду теорії фреймів (на матеріалі драм У. Шекспіра) // *Іноземна філологія.* — Львів, 1992. — Вип. 103. — С. 122–130.

*Урнов М. В.* Вильям Шекспир // *Урнов М. В.* Вехи традиции в английской литературе. — М.: Худож. лит., 1986. — № 4. — С. 7–72.

*Урнов М. В., Урнов Д. М.* Шекспир. Движение во времени. — М.: Наука, 1968. — 151 с.

*Флай Р.* Опосредованный мир Шекспира // *РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение.* — М., 1978. — С. 82–86.

*Хартвинг Д.* Трагическое мировосприятие Шекспира // *РЖ. Обществ. науки за рубежом. Литературоведение.* — М., 1975. — № 1. — С. 135–139.

*Чекалов И.* Проблема словесных лейтмотивов у Шекспира // *Шекспировские чтения.* 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 74–82.

*Чернова А. Д.* ...Все краски мира, кроме желтой: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. — М.: Искусство, 1987. — 219 с.

*Шведов Ю.* Исторические хроники Шекспира. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1964. — 306 с. (Або: Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. — С. 13–348).

*Шенбаум С.* Шекспир. Краткая документальная биогра-

фия. Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1985. — 432 с.

Шекспир в мировой литературе: Сб. ст. / Общ. ред. Б. Рейзова. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — 384 с. (На с. 42–61 стаття З. Плавскіна „Шекспир и Лопе де Вега“).

*Шкловский В.* Загадки Шекспира // *Шкловский В.* Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 119–123.

*Холлидей Ф. Е.* Шекспир и его время. Пер. с англ. — М.: Радуга, 1986. — 168 с.

#### **Сонети**

*Автономова Н., Гаспаров М.* Сонеты Шекспира — переводы Маршака // *Вопр. лит.* — М., 1969. — № 2. — С. 100–112.

*Алексеев М. П.* Державин и сонеты Шекспира // *Алексеев М. П.* Сравнительное литературоведение. — Л.: Наука, 1983. — С. 265–275.

*Донская Е.* Некоторые особенности языка и стиля сонетов Шекспира // *Шекспировские чтения.* 1984. — Л.: Наука, 1986. — С. 240–252.

*Залите Т.* Функции слова в поэзии Шекспира // *Шекспировские чтения.* 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 67–74.

*Ивановский И.* Совсем другой Шекспир: [О работе над пер. сонетов с публ. текста] // *Нева.* — Л., 1985. — № 7. — С. 190–197.

*Казаров В.* „Сонеты“ Шекспира: проблемы перевода или переводчика? // *Поэзия: Альманах.* — М.: Мол. гвардия, 1988. — Вып. 50. — С. 209–219.

*Кольридж С. Т.* Поэзия Шекспира // *Кольридж С. Т.* Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 285–288.

#### **Комедії**

*Бартошевич А. В.* Мир шекспировских комедий // *Филол. науки.* — М., 1964. — № 1. — С. 70–82.

*Гениушас А.* Мифологическая образность в комедиях Шекспира // *Шекспировские чтения.* — М.: Наука, 1987. — С. 53–79.

*Русакова Е.* Вильям Шекспир. „Венецианский купец“: [Лит. критика / Послесл. В. Сурганова] // *Лит. учёба.* — М., 1981. — № 1. — С. 186–196.

*Тайц И.* Идеиная и художественная функция образа шути в комедиях У. Шекспира 90-х годов // *Шекспировские чтения.* — М.: Наука, 1987. — С. 41–53.

Тайц И. Сюжет и конфликт шекспировских комедий (К проблеме традиции и новаторства) // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 116–130.

### „Ромео і Джульєтта”

Грим Ф. С. Отношение трагедии Шекспира „Ромео и Джульєтта” к нашей современности. — К., 1957. — 31 с.

Кольридж С. Т. Ромео и Джульєтта // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 304–307.

### „Гамлет”

Ажнюк М. Про багатозначність словесних образів у „Гамлеті” В. Шекспіра та її відтворення в українських перекладах // „Хай слово мовлено інакше...”: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. — К.: Дніпро, 1982. — С. 240–254.

Аникст А. Трагедия Шекспира „Гамлет”. Литературный комментарий. — М.: Просвещение, 1986. — 223 с.

Бачелис Т. И. Образ Гамлета в искусстве XX в. // Современное западное искусство. XX век. Проблемы комплексного изучения. — М.: Наука, 1988. — С. 112–144.

Бочоришвили Н. К. Игра слов в „Гамлете” // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9 Филология. — 1977. — № 4. — С. 73–79.

Верцман И. „Гамлет” Шекспира. — М.: Худож. лит., 1964. — 143 с.

Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском, У. Шекспира // Выготский Л. С. Психология искусства. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 341–407.

Карасёв А. Флейта Гамлета: В. Шекспир „Гамлет” // Вопр. философии. — М., 1997. — № 5. — С. 58–71.

Кольридж С. Т. Гамлет // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 288–293.

Мезенин С. М. Игра словом в „Гамлете” Шекспира // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1990. — № 4. — С. 40–47.

Парфенов А. Трагическое в Гамлете // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 130–138.

Султанов Ю. И. „Тримати дзеркало перед природою...”: Матеріали до вивчення творчості В. Шекспіра, зокрема його трагедії „Гамлет” // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 5. — С. 17–24.

Флоренский П. Гамлет / Вступит. ст. игумена Андроника (А. С. Трубачёва); Примеч. Н. К. Бонеевой // Лит. учёба. — М., 1989. — № 5. — С. 135–153.

Штейн А. „Реабилитированный” Гамлет // Штейн А. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 7–35.

### „Отелло”

Миловидова Л. И. Про відтворення епітетів у російських перекладах трагедії Шекспіра „Отелло” // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1976. — Вип. 42. — С. 113–119.

Селезінка І. О. Ствердження гуманістичної ідеї при зображенні характеру Отелло // Іноземна філологія. — Львів, 1988. — Вип. 92. — С. 137–143.

Соколянський М. К проблеме художественной целостности трагедии „Отелло” // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 138–145.

Шведов Ю. Трагедия Шекспира „Отелло”. — М.: Высш. шк., 1969. — 104 с.

### „Король Лір”

Дьяконова Н. Из наблюдений над стилистикой образа Лира // Шекспировские чтения. 1984. — М.: Наука, 1986. — С. 145–160.

Кольридж С. Т. Лир // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 294–296.

Костелянюк Б. „Король Лир” — свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой // Вопр. лит. — М., 1999. — № 2. — С. 187–223.

Оруэлл Дж. Лир, Толстой и Шут // Лит. учёба. — М., 1989. — № 4. — С. 162–168.

Шаповалова М. С. Вірш і проза в драматургії Шекспіра (на матеріалі трагедії „Король Лір”) // Іноземна філологія. — Львів, 1976. — Вип. 41. — С. 101–108.

### „Макбет”

Кольридж С. Т. Макбет // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 296–301.

Селезінка І. О. „Задушена тут доблесть підлим честолюбством...” [Про трагедію В. Шекспіра „Макбет”] // Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб. — Львів, 1977. — Вип. 46. — С. 117–125.

### „Буря”

Кольридж С. Т. Буря // Кольридж С. Т. Избр. труды. — М.: Искусство, 1987. — С. 307–314.

### Шекспір і Україна

Ажнюк М. Т. Відбір слова і звороту для відтворення



образності „Гамлета” У. Шекспіра в українських перекладах // *Іноземна філологія: Респ. міжвід. зб.* — Львів, 1973. — Вип. 30. — С. 134-140.

Ажнюк М. Незнаний український „Гамлет” [Про переклад Л. Гребінки] // *Всесвіт.* — К., 1971. — № 12. — С. 123-125.

Арсенюк О. Платонічна любов та українські перекладачі (проблеми перекладу „Сонетів” В. Шекспіра) // *Всесвіт.* — К., 1996. — № 8-9. — С. 117-122.

Бархатов М. О. Варіативність перекладацької інтерпретації стійких словосполучень трагедії В. Шекспіра „Гамлет” // *Іноземна філологія.* — Львів, 1985. — Вип. 79. — С. 64-68.

Ваніна І. Шекспір на українській сцені. — К., 1958. — 103 с.

Доценко Р. Сто років тому, на зорі українського Шекспіра: [Про переклад „Гамлета” укр. мовою 1882 р.] // *Всесвіт.* — К., 1982. — № 10. — С. 156-158.

Зіневич А. Шекспір і Україна // *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 8. — С. 44-47

Коломієць Л. Діалог титанів: „Трагедія Макбета” Шекспіра в українському перекладі Т. Осьмачки // *Дивослово.* — К., 1999. — № 3. — С. 4-9.

Наливайко Д. С. Шекспір — українською // *Літературна панорама.* 1987. — К., 1988. — С. 187-191.

Соколянський М. Тіні забутих версій (шекспірознавство, переклади) // *Всесвіт.* — К., 2000. — № 1-2. — С. 153-163.

Тарасова Н. Шекспір в українських перекладах. — *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 33-36.

Тарнавський О. „Гамлет” на українській сцені // *Сучасність.* — Мюнхен, 1973. — № 10. — С. 68-94.

Ткаченко С. Шекспірів сонет: труднощі інтерпретації // „Хай слово мовлено інакше...”: Статті з теорії, критики та історії художнього перекладу. — К.: Дніпро, 1982. — С. 255-266.

Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. — Львів: Вища шк., 1976. — 212 с.

Шаповалова М. С. Шекспір у творчості Лесі Українки // *Слов'янське літературознавство і фольклористика: Респ. міжвід. зб.* — К.: Наук. думка, 1973. — Вип. 8. — С. 21-35.

• *Про В. Шекспіра: Відродження.* — К., 1995. — № 2. — С. 47-49;

*Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 5. — С. 74-77; *Все для вчителя.* — 1999. — № 2. — С. 55; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 4. — С. 44-46; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 11. — С. 17-20; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2000. — № 10. — С. 37-38. *Про сонети В. Шекспіра: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 5-6. — С. 38-40.; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1998. — № 10. — С. 20-22; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 4. — С. 24-25; *Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України.* — К., 2000. — № 3. — С. 48-51. *Про трагедію „Ромео і Джульєтта”: Відродження.* — К., 1994. — № 2. — С. 19-24; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 9. — С. 19-20; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1997. — № 11. — С. 18-19, 20; *Зарубіж. літ.* — К., 1998. — № 8. — С. 8; *Зарубіж. літ.* — К., 1998. — № 24. — С. 3, 6; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 11. — С. 6-11; *Всесвітн. літ. та культура в навч. закл. України.* — К., 2000. — № 1. — С. 18-22; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2000. — № 5. — С. 23-24. *Про трагедію „Гамлет”: Вечерняя средняя школа.* — М., 1977. — № 1. — С. 49-54; *Літ. в школі.* — М., 1984. — № 1. — С. 35-44; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 8. — С. 19-28; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 9. — С. 13-17; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1997. — № 9. — С. 33-37; *Зарубіж. літ.* — К., 1998. — № 24. — С. 1, 2; *Зарубіж. літ.* — К., 1998. — № 40. — С. 2, 7; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 2. — С. 30-32; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 24-25; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2000. — № 9. — С. 11-12; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2000. — № 10. — С. 28-31; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 2000. — № 10. — С. 33-35, 39-42. *Про трагедію „Отелло”: Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 37-41. *Про трагедію „Король Лір”: Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1998. — № 8. — С. 21-23; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 7. — С. 32-37.

### *Іспанська література*

Балашов Н. И. Испанская классическая драма. — М.: Наука, 1975. — 336 с.

Балашов Н. И. О содержании термина „народно-революционная драма” применительно к испанскому театру Золотого века // *Филол. исследования.* — М.;Л., 1990. — С. 291-298.

Балашов Н. И. Славянская тематика у Кальдерона и проблема Ренессанс-Барокко в испанской литературе // *Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз.* — М., 1967. — Т. 26. — Вып. 3. — С. 227-240.

Бунина В. Г. Предшественники Лопе де Вега: испанские трагики-маньеристы // *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология.* — 1987. — № 4. — С. 65-72.

Голенищев-Кутузов И. Н. Поэтика Гонгоры // Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и материалы. — М.: Наука, 1975. — С. 218–225.

Лосев С. С. „Амадис Галльский” как историко-культурное явление // Вопр. истории. — М., 1984. — № 12. — С. 175–180.

Османова А. Г. Особенности авторской позиции в „Трагикомедии о Калисто и Мелибее” Фернандо де Рохаса // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1981. — № 2. — С. 44–50.

Пискунова С. И. „Дон Кихот” и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. — М.: Изд-во МГУ, 1998. — 316 с.

Пискунова С. И. Проза Ф. де Кеведо: гротеск и риторика // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. — 2001. — № 1. — С. 44–54.

Пискунова С. Роман. Речь. Письмо („Дон Кихот” и „Ласарильо с Тормеса”) // Вестн. Моск. ун-та. Филология. — 1998. — № 3. — С. 30–40.

Рязанцева Т. Тема самототожності у метафізичних сонетах Франсіско де Кеведо // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 18–23.

### **Іспанське Відродження й Україна**

Гайдучок Т. Пантелеймон Куліш як видавець „Истории испанской литературы” за Тікнором // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 26–29.

Харитонов В. С. Література іспанського Ренесансу і художня спадщина Івана Франка // Іван Франко — майстер слова і дослідник літератури. — К.: Наук. думка, 1981. — С. 283–311.

### **МІГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА**

Державин К. Н. Сервантес. Жизнь и творчество. — М.: ГИХЛ, 1958. — 744 с.

Кравець Я. Мігель де Сервантес: змагання літератури і життя // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 4–16.

Мелетинский Е. М. „Романтическая” новелла Сервантеса // Филол. исследования. — М.; Л., 1990. — С. 403–409.

Мережковский Д. С. Сервантес // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-критич. статьи. — М.: Книжная палата, 1991. — С. 85–108.

Неустроева Г. К. Стилистическая функция форм unos/unas в „Назидательных новеллах” Сервантеса // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 166–171.

Науменко А., Науменко Ан. Автор, оповідач, персонаж у Сервантеса // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 47–52.

Пискунова С. Истоки и смысл смеха Сервантеса // Вопр. лит. — М., 1995. — № 2. — С. 143–170.

Плавский З. И. Национально-героическая трагедия Сервантеса „Нумансия” (К вопросу об источниках и сценической истории пьесы) // Сервантес. Статьи и материалы. — Л., 1948. — С. 61–78.

Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — 184 с. — (Серія „Проблеми світової літератури”).

Сервантес и всемирная литература: Сб. ст. / Под ред. Н. И. Балашова. — М.: Наука, 1969. — 299 с.

Ясный В. К. Некоторые особенности реалистического искусства Сервантеса в „Назидательных новеллах” // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 104–116.

### **„Дон Кихот”**

Багно В. Е. Глупец народных сказок как архетип образа Дон Кихота: К постановке проблемы // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1991. — Т. 50. — № 2. — С. 163–166.

Багно В. Е. „Дон Кихот” и русская реалистическая проза // Эпоха реализма. Из истории международных связей русской литературы. — Л.: Наука, 1982. — С. 5–67.

Багно В. Е. Дон Кихот Ламанчский — Рыцарь Печального Образа — Алонсо Кихано Добрый (К истории бытования сервантесовского образа в мировой литературе) // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 171–179.

Багно В. Е. Дорогами „Дон Кихота”: [Судьба романа Сервантеса]. — М.: Книга, 1988. — 447 с.

Балашов Н. Сервантес и Авельянеда („Антисервантес”). Возможность уравновешенного подхода к контрреформационной Испании // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. — М., 2000. — № 4. — С. 3–26.

Бубновская Э. Ф. Лексическое нагнетание как один из важнейших стилистических приёмов в „Дон Кихоте” // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 145–153.

Волощук Е. Дон Кихот как фигура искушения: сервантесовские образы в художественном мире Ф. Кафки // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 59–72.

Гречанюк С. Наш сучасник Дон Кіхот // Всесвіт. — К., 1991. — № 10. — С. 181–185.

Затонский Д. В. Был ли „Дон Кихот” рыцарским романом?: О формализме, „содержанстве” и об искусстве // Вопр. лит. — М., 1986. — № 8. — С. 89–127.

Затонский Д. В. Рыцарь на большой дороге, или Contraria sunt complementa (О Сервантесе и его „Дон Кихоте”) // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 10–17.

Клоуз Э. Дж. Дон Кихот и „интенциональная ошибка” // РЖ. Обществ. науки за рубежом. Сер. 3. Философия и социология. — М., 1973. — № 1. — С. 130–133.

Копистянська Н. „Свій” і „чужий” хронотоп як розвиток мотиву Дон Кіхота // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 74–79.

Миролюбова А. Ю. О стилистической доминанте „Дон Кихота” // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 96–104.

Моклиця М. Дон Кіхот і Санчо Панса в романі А. Платонова „Чевенгур”: психологічний аспект // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 56–61.

Пинский Л. Е. Сюжет „Дон Кихота” и конец реализма Возрождения // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 297–365.

Светлакова О. А. Художественное время и пространство в „Дон Кихоте” // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 89–96.

Сервантес. Статьи и материалы. — Л., 1948. — С. 13–60 (Григорьев А. Л. Дон Кихот в русской литературно-публицистической традиции; Мордовченко Н. И. „Дон Кихот” в оценке Белинского; Державин К. Н. Сервантес и Авельянеда).

Степанов Г. В. Дон Кихот: персонаж и личность // Сервантесовские чтения. — Л.: Наука, 1985. — С. 79–89. (Або: Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. — М., 1979. — Т. 38. — № 6. — С. 513–520).

Тодчук Н. Умови виникнення хронотопу відчуження у

романі // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 99–105.

Шаповалова М. С. Питання теорії роману в „Дон Кіхоті” Сервантеса // Іноземна філологія. — Львів, 1968. — Вип. 14. — С. 136–144.

Шкловский В. Б. Начало разговора о романе „Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский” // Шкловский В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 65–107. (Або: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 197–210).

Штейн А. Дон Кихот и Санчо Панса // Штейн А. На вершинах мировой литературы. — М.: Худож. лит., 1988. — С. 79–85.

Шюц А. Дон Кіхот: проблема реальності (Поняття мудрості і дурисвітства) // Філософ. і соціол. думка. — К., 1995. — № 11. — С. 144–170.

Эйдельман Н. „Простодушие и преданность”: Размышления о Дон Кихоте и ещё более — о Санчо Пансе // Знание — сила. — М., 1985. — № 12. — С. 33–36.

### **Сервантес і Україна**

Гольберг М. „Дон Кіхот” в українській поезії кінця XIX–XX століття. До питання про інтерпретаційний потенціал художнього твору // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 19–26.

Дзюба І. Більший за самого себе: (Проблеми видання укр. мовою „Дон Кіхота”) // Сучасність. — К., 1995. — № 7–8. — С. 82–89.

Дмитренко В. „Дон Кіхот” Мігеля де Сервантеса Сааведри у творчому доробку Івана Франка // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 16–19.

Мойсеев І. Код двійки у перекладі „Дон Кіхота” Миколою Лукашем (Культурологічний аспект) // Вікно в світ. — К., 2000. — № 3(12). — С. 43–48.

Мороз М. Мігель де Сервантес Сааведра в українських перекладах і критиці. Бібліографічний покажчик // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: Зб. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 34–41.

Тимченко Р. М. Франко і Сервантес // Іван Франко і

історико-літературний процес: Матеріали наук. конф. — К.: Вид. Київського ун-ту, 1968. — С. 55–59.

- *Укр. мова і літ. в школі.* — К., 1966. — № 4. — С. 92–94; *Укр. мова і літ. в школі.* — К., 1972. — № 9. — С. 84–86; *Лит. в школі.* — М., 1973. — № 2. — С. 38–54; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1996. — № 9. — С. 21–23; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1996. — № 11. — С. 46–47; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1997. — № 9. — С. 22–24; *Зарубіж. літ.* — К., 1997. — № 36. — С. 2–4; *Зарубіж. літ.* — К., 1998. — № 43. — С. 1–2, 3, 6, 7–8; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1997. — № 6. — С. 14–19; *Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України.* — К., 1999. — № 2. — С. 20–25; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 2. — С. 24–28; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 1999. — № 5. — С. 14–16; *Зарубіж. літ. в навч. закл.* — К., 2000. — № 2. — С. 32–42.

### ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

*Плавскін З. И.* Лопе де Вега. — М.; Л.: Искусство, 1960. — 176 с.

*Плавскін З. И.* Эстетические воззрения Лопе де Вега и его школы // *Зарубеж. лит.: Учен. зап. Ленингр. ун-та.* — 1956. — № 212. — С. 3–24.

*Харитонов В. С.* Лопе де Вега — поет Відродження // *Рад. літературознавство.* — К., 1989. — № 5. — С. 31–38.

- *Лит. в школі.* — М., 1962. — № 5. — С. 84–87.

### Португальська література

*Хохлова И. А.* Португальский ренессансный роман // *Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2. История, языковедение, литературоведение.* — 1988. — Вып. 1. — С. 101–104.

### ЛУЇС ДІ КАМОЕНС

*Жердинівська М.* Луїс ді Камоенс // *Всесвіт.* — К., 1977. — № 9. — С. 112.

### Підручники та навчальні посібники:

#### 1

*История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков.* — М.: Высш. шк., 1987. — С. 87–140.

*Шаповалова М. С., Рубанова Г. А., Моторний В. А.* Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження: Підручник для студ. держ. ун-тів. Вид. 3-є, перероб.

і доп. — Львів: Світ, 1993. — С. 103–311.

*История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение: Учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов.* Изд. 4-е, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 139–400.

#### 2

*Аникин Г. В., Михальская Н. П.* История английской литературы: Учеб. пособие для студ. педин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1975. — С. 21–93.

*Аникст А.* История английской литературы: Пособие для препода. англ. яз. — М.: Учпедгиз, 1956. — С. 33–114.

*Брагина А. М.* Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков: Учеб. пособие. — М.: Высш. шк., 1977. — 254 с.

*Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. посібник для студ. / Ф. І. Прокаєв, Б. В. Кучинський, Ю. А. Булаховська, І. В. Долганов.* — К.: Вища шк., 1994. — С. 181–399.

*Зарубежная литература: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. Изд. 2-е, доп.* — Минск: Изд-во БГУ, 1973. — С. 94–153.

*Козлик І. В.* Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги, методичні рекомендації і матеріали та reperytorium до фонових тем). — Івано-Франківськ: Плай; Поліска, 2001. — 126 с.

*Ошис В. В.* История нидерландской литературы: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов. — М.: Высш. шк., 1983. — С. 45–78.

*Самарин Р. М.* „Трагические поэмы” Агриппы д’Обинье на фоне публицистики его эпохи; Шекспир // *Самарин Р. М.* Зарубежная литература: Учеб. пособие для филол. спец. вузов. Изд. 2-е, испр. и доп. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 34–53, 53–68.

*Штезель М. Д.* История немецкой литературы. От истоков до середины 19 в.: Учеб. пособие по литературе для педин-тов и фак. иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1974. — С. 33–60. — (Нім. мовою)

*Штейн А. А.* История испанской литературы (Средние века и Возрождение): Учеб. пособие для ин-тов и фак.



иностр. яз. — М.: Высш. шк., 1976. — С. 53–187.

Хамітов Н., Гармаш Л., Крилова С. Історія філософії. Проблема людини та її меж / Під ред. Н. Хамітова: Навч. посібник. — К.: Наук. думка, 2000. — С. 76–87 (Лекція 5. Філософія епохи Відродження: Людина — титан).

## 3

Хрестоматія по зарубіжній літературі. Епоха Возрождения: В 2 т. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Учпедгиз, 1959–1962.

Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. <Хрестоматія> Изд. 2-е. / Сост. Б. И. Пуришев. — М.: Просвещение, 1976. — 638 с.

Образ человека в зеркале гуманизма: мыслители и педагоги эпохи Возрождения о формировании личности (XIV–XVII вв.) / Сост., вступит. ст. и коммент. Н. В. Ревякиной, О. Ф. Кудрявцева. — М.: УРАО, 1999. — 400 с.

(Див. для контексту з досвідом розвитку української культури: Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 ч. — К.: Наук. думка; Основи, 1995).

## PENSUM CONTRÔLE З ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ\*

### Вступ

1. Відродження як історико-літературна доба: загальне визначення поняття, хронологічні рамки, специфіка, джерела і основні тенденції розвитку.
2. Основні риси гуманістичної культури.
3. Загальні світоглядні основи європейського Відродження.
4. Проблема людини в ренесансній свідомості і специфіка ренесансного антропоцентризму.
5. Філософсько-естетичні витоки поглядів Відродження на мистецтво.
6. Загальна естетика Відродження.
7. Поетика Відродження: характер і амплітуда поглядів на природу і принципи художньої творчості та їх втілення в основних художніх стилях доби.

### Італійська література

8. Особливості та періодизація літературного процесу доби Відродження в Італії.
9. Традиційне і новаторське в художній спадщині поетів школи „солодкого нового стилю”: зв'язок з лірикою провансальських трубадурів і творчістю поетів-сіцилійців, розробка нового поетичного стилю й поетичної мови (Г. Гвінцеллі, Г. Кавальканті).
10. Традиційне і новаторське в збірці Данте „Нове життя”, подальший розвиток в ній „стильовістських” тенденцій.
11. Проблематика і значення в історії італійської літератури трактатів Данте „Бенкет” і „Про народну мову”.

\* Тут подано розширений (з урахуванням можливих подальших перспектив) перелік залікових питань з курсу власне „Історії західноєвропейської літератури доби Відродження”. Конкретну сукупність питань, форму контролю знань студентів обирає викладач згідно з конкретними умовами навчального процесу.

Крім того, вищенаведений перелік питань можна сприймати і як тематичний проспект майбутнього підручника з вказаного курсу.

12. „Божественна Комедія” Данте як синтез середньовічної культури і перший твір культури Відродження: задум, джерела, композиція, проблематика, поетика, жанр, значення в подальшій історії літератури.
13. Ідейно-художня концепція, сюжетно-фабульна організація, система образів і форми вираження авторської свідомості у першій частині „Божественної Комедії” — „Пекло”.
14. Втілення поетичного світогляду Ф. Петрарки у його латиномовних творах (незак. героїчний поемі „Африка”, морально-філософському трактаті „Про презирство до світу”).
15. Поетична збірка Ф. Петрарки „*Regum vulgarium fragmenta*” („Уривки на народній мові”, інша назва „Канцоньєре”) як найвидатніший твір у художній спадщині поета: творча історія, жанровий склад, композиція, основні мотиви й образи, традиційне і новаторське на образно-тематичному і стильовому рівнях, значення в історії європейської поезії.
16. „Елегія мадонни Ф'яметти” Д. Боккаччо як перша психологічна повість і знамення виникнення нового типу художньої прози в європейській літературі.
17. „Декамерон” Д. Боккаччо як найвищий етап у творчій еволюції митця і як взірць нової новелістичної прози в європейській літературі: задум, джерела творів, специфіка художньої цілісності збірки як метатексту, основні циклоутворюючі фактори, особливості поетики, форми вираження авторської свідомості, значення твору у подальшому розвитку новоєвропейської літератури.
18. Основні тенденції літературного процесу періоду Кватроченто: гуманістична латина (Л. Валла), література на вольгаре, органічне поєднання у літературному розвитку національної й античної традицій (Л.-Б. Альберті, А. Поліціано), активізація і трансформація жанру лицарської поеми (Л. Пульчі „Великий Моргант”, М. Боярдо „Закоханый Орландо”).
19. Поема Л. Аріосто „Шалений Орландо” як явище Високого Відродження періоду Чінквеченто: основний пафос, композиція, тематика, сюжетна багатоплановість, складне переплетення у творі середньовічного епосу, кургузного роману, античних поезій, італійських новел, іронічність як домінанта авторської свідомості, значення

ня поеми у подальшому розвитку європейської літератури.

20. Своєрідність італійської новелістики XVI століття.
21. Розвиток драматичних жанрів в італійській літературі XVI століття. Поетика комедії Н. Макиавеллі „Мандрагора”.
22. Криза ренесансної свідомості в книзі Н. Макиавеллі „Князь” (інший переклад назви „Державець”, рос. „Государь”).
23. Поема Т. Тассо „Звільнений Єрусалим” як одна з найвизначніших ренесансних епопей і як явище Пізнього Відродження: задум, творча історія, джерела, особливості сюжетно-фабульної організації, проблематика, історико-літературне значення.

#### *Нідерландська література*

24. Особливості доби Відродження в Нідерландах: хронологічні рамки, основні складові, світоглядні і філософські засади, співвідношення з античним і італійським ренесансним досвідом, місце літератури у нідерландському загальноренесансному процесі.
25. Творчість риторів і її функціональна перехідність в процесі формування власне гуманістичної літератури: естетика, поетика, жанри, розробка національної поетичної мови і художніх форм.
26. Філологічна діяльність Еразма Роттердамського (робота над виданням критичного грецького тексту Євангелія і його власним латинським перекладом).
27. Ідейні засади „християнського гуманізму” Еразма Роттердамського („Книга антиварварів”, „Зброя християнського воїна”).
28. „Похвальне слово Глупоті” („*Moriae Encomium [sive] Stultitiae Laus*”): задум, джерела, композиція, змістовна енциклопедичність, жанрова природа, амбівалентність художнього зображення, система образів, сатиричний пафос і проблематика.

#### *Німецька література*

29. Особливості ренесансного процесу в німецькій літературі. Співвідношення гуманізму і Реформації. Провідні

- жанри, локальність і обмеженість німецької гуманістичної літератури.
30. „Листи темних людей” як найвидатніший твір німецької гуманістичної літератури: історія створення книги, композиція, домінанта сатиричної спрямованості, риси ренесансного світогляду, прийоми містифікації та пародіювання, мовної гібридизації.
  31. Основні жанри і публіцистична спрямованість літературної творчості У. фон Гутгена.
  32. Жанри літературної творчості М. Лютера. Переклад Біблії як початок розвитку німецької мови і фактор сприяння утвердженню її літературних норм.
  33. Сатирико-дидактичний твір С. Бранта „Корабель дурнів” як взірць німецької позаренесансної літератури доби Відродження: тема глупоти, пафос, структура поетичної оповіді, зв'язок з традиціями середньовічної міської літератури Німеччини.
  34. Творчість Г. Сакса як визначне явище бюргерської літератури: жанри, джерела, пафос, тематика, зв'язок з традиціями народної літератури, доля у подальшому розвитку німецької літератури.
  35. Народна література як органічна складова літературного процесу в Німеччині доби Відродження. Виникнення, орієнтованість, джерела, тематика і функціонування у літературному процесі народних книг.
  36. Перша книжкова версія легендарної історії про Фауста: композиція, сюжетно-фабульна організація, дидактизм, ідейно-тематичне спрямування.

#### Французька література

37. Особливості літературного процесу доби Відродження у Франції.
38. Поезія Франсуа Війона як явище перехідного періоду від Класичного Середньовіччя до Відродження у Франції: склад творчої спадщини, основні поетичні форми, зв'язок з традиціями середньовічної літератури, тематичне і стильове новаторство.
39. Гурток Маргарити Наваррської та його місце в літературному процесі Раннього Відродження.
40. Роман Ф. Рабле „Гаргантюа і Пантагрюель” як найвидатніший твір французького Відродження: задум, дже-

- рела, творча історія, композиція, сюжетно-фабульна організація, система образів-персонажів, проблематика, жанр, зв'язок з естетикою карнавалу, природа раблезіанського сміху, значення твору в подальшій історії європейської літератури.
41. Трактат Ж. Дю Белле „Захист і звеличення французької мови” як естетичний маніфест Плеяди.
  42. Поезія П'єра де Ронсара: жанри, мотиви, синтез національної поетичної традиції і античної та італійської ренесансної поетичної спадщини, художнє новаторство, доля у подальшій історії літератури.
  43. Поетична творчість Ж. Дю Белле (на прикладі італійських збірок) і її доля у подальшому розвитку французької літератури.
  44. Філософсько-моралістичний твір М. де Монтеня „Досвіди”: творча історія, побудова, тематика, фрагментарність оповіді, домінанта самопізнання, пафос скептицизму, значення у жанровому розвитку прози і філософської публіцистики, вплив на подальший розвиток європейської літератури.
  45. Поетична творчість А. д'Обіньє („Роздуми з приводу псалмів”, „Трагічні поеми”) як найвидатніше явище гугенотської поезії французького Пізнього Відродження: основні мотиви, жанри, зв'язок і трансформація принципів поезики Плеяди, поєднання у творах елементів біблійної давнини й античної міфології, значення у створенні національної французької поезії.

#### Англійська література

46. Особливості літературного процесу в Англії доби Відродження. Хронологічні рамки англійського Ренесансу.
47. „Кентерберійські оповідання” Дж. Чосера як явище перехідного періоду від Середньовіччя до Відродження в Англії: задум, джерела, композиція (співвідношення з побудовою „Декамерона” Боккаччо), змістовна енциклопедичність, жанровий склад, проблематика, стиль і поезика віршової оповіді, риси новаторства, значення у подальшому розвитку англійської літератури і літературної мови.
48. Творчість Т. Мора як найвидатнішого представника Раннього Відродження в Англії. Композиція, проблема-

- тика і жанрові особливості „Утопії”.
49. Якісний розвиток англійської поезії Раннього Відродження в творчості Т. Уайєста та Г. Серрея (метрика, строфіка, петрарківські тенденції).
  50. Реформа англійської поезії Зрілого Відродження, синтез національної традиції з художнім досвідом античності, італійської та французької ренесансної лірики в творчості Е. Спенсера.
  51. Стильове явище „евфуїзму” в англійській прозі Зрілого Відродження (роман Дж. Лілі „Евфеус”).
  52. Англійський театр і драма доби Зрілого і Пізнього Відродження. Новаторство драматургії К. Марло як найвидатнішого драматурга — попередника В. Шекспіра („Тамерлан Великий”, „Трагічна історія доктора Фауста”).
  53. Літературна спадщина й етапи творчості В. Шекспіра.
  54. Своєрідність і новаторство лірики В. Шекспіра: циклічність сонетів, філософічність поетичного світу, образи ліричного героя і ліричних персонажів.
  55. Своєрідність історичних хронік В. Шекспіра: джерела, конфлікт, жанрова специфіка і проблематика, головні образи державного плану і „фальстафівського фону” („Річард III”, „Генріх IV”).
  56. Особливості комедій В. Шекспіра: конфлікт, характер дії, сюжетна двоплановість і проблематика („Сон літньої ночі”, „Дванадцята ніч”).
  57. Ускладнення художнього світосприйняття в комедії „Венеціанський купець”. Значимість образу Шейлока і перспективний потенціал втіленої в ньому художньої моделі людини в літературі.
  58. Рання трагедія „Ромео і Джульєтта”: задум, джерела, своєрідність трагічного конфлікту, система образів, ренесансна проблематика.
  59. Зміна трагічного конфлікту, ускладнення художнього світу, поетика образів і проблематика у „великих” трагедіях В. Шекспіра („Гамлет”, „Отелло”, „Король Лір”, „Макбет”).
  60. Особливості творчого методу В. Шекспіра: широта охоплення явищ дійсності у їх динаміці і складному взаємозв'язку; різнобічність і динамізм характерів; стильове поєднання трагічного і комічного, високого і низького; чергування вірша і прози.

*Іспанська література*

61. Особливості та періодизація літературного процесу в Іспанії доби європейського Відродження.
62. „Трагікомедія про Калісто і Мелібею” („Селестина”) Ф. де Рохаса: новаторство, жанрова своєрідність, значення у формуванні іспанського шахрайського роману і гуманістичної драми.
63. Рицарський роман в іспанській літературі Раннього Відродження (на прикладі роману „Амадіс Гальський”, опубл. Г. О. де Монтальво).
64. Шахрайський роман як один з провідних жанрів в іспанській літературі Зрілого Відродження: основні жанрові ознаки, риси новаторства, зв'язок з формуванням європейської реалістичної романної прози (на прикладі роману „Життя Ласарильйо з Тормеса”).
65. Пасторальний роман в іспанській літературі Зрілого Відродження (на прикладі роману Х. Монтмайора „Діана”).
66. Іспанська поезія періоду Зрілого Відродження: маньєристичний стиль лірики Ф. де Еррери та Л. де Леона.
67. Містична школа в іспанській поезії Зрілого Відродження і її зв'язок з східною поетичною традицією (на прикладі творчості Х. де ла Круса).
68. „Зруйнування Нумансії” як започаткування жанру національно-героїчної трагедії в іспанській драматургії.
69. Сервантес як творець іспанської національної гуманістичної новели. Збірка „Повчальні новели”: задум, сенс назви, класифікація новел, проблематика, втілення ренесансного світогляду, поетика малої прозової форми.
70. „Дон Кіхот” Сервантеса: задум, джерела, композиція, сюжетно-фабульна організація, система образів, проблематика, жанр, стильові особливості, значення у подальшому розвитку європейської прози.
71. Образи Дон Кіхота і Санчо Панси в системі образів роману Сервантеса та їх роль у втіленні авторської художньої концепції.
72. Обґрунтування естетичних принципів іспанської національної драми в трактаті Лопе де Веги „Про нове мистецтво писати комедії в наш час”.
73. Народньо-героїчна драма Л. де Веги „Фуенте Овехуна”: конфлікт, проблематика, динамічність дії, стильові особ-



- ливості, риси новаторства.  
 74. Філософська проблематика релігійної драми Л. де Веги „Лицедійство істини”.  
 75. Комедії інтриги („плаща і шпаги”) у творчій спадщині Л. де Веги (на прикладі комедії „Собака на сні”).  
 76. Поезія Гонгори як явище перехідного періоду від Ренесансу до Барокко.

*Португальська література*

77. Ренесансний процес в португальській літературі. Лірика Л. В. ді Камоенса: основні мотиви, жанри, продовження петрарківської лінії в португальській поезії, передвістка етичної позиції барокко.  
 78. Епічна поема Камоенса „Лузіади”: зв'язок традиції (міфологія, наслідування давніх) з сучасною поету культурою, ідейне розмаїття, епізодія історії португальського народу, тема „героїчного ентузіазму”, риси трагічного в епіко-поетичному світосприйнятті автора.  
 79. Значення культурної доби європейського Відродження в подальшій історії світової літератури.

**ПОКАЖЧИК ІМЕН І НАЗВ ТВОРІВ**

**А**

Абеляр П. 60, 89, 143  
 „Історія моїх страждань” 143  
 Абрамова М. 132  
 Абрамович С. Д. 30, 132, 138  
 Абрамсон М. Л. 285  
 Августин Аврелій 51, 58, 76, 81, 93, 96, 100, 102, 107, 122, 143, 162, 185, 204, 216, 262  
 „Сповідь” 143, 262  
 Авельянеда 307  
 Аверроїс (Аверроєс) 65–67, 103, 182, 184, 239  
 Аветісян В. А. 286  
 Авернцев С. С. 22, 35, 49, 52, 54, 70, 103–105, 131, 132, 137, 149, 260–261, 266, 273, 284  
 Авіценна див. Ібн Сіна Абу Алі  
 Аврелій Марк 53  
 „Адвокат Патлен” 146  
 Автономова Н. 301  
 Адмоні В. Г. 130  
 Ажнюк М. Т. 302, 303, 304  
 Айналов Д. 179  
 Аквінський Фома 60, 67, 77, 91, 94, 96, 100, 143, 184, 185, 216, 217, 218, 282  
 „Сумма теології” 91, 96  
 Акіба 53  
 Алексєєв М. П. 138, 277, 286, 295, 297, 298, 299, 301, 311  
 Альберт Великий 60, 67, 218  
 Альберті Л.-Б. 206, 224, 242, 243, 285, 314  
 аль-Арабі: Мухі ад-Дін ібн 178  
 аль-Газалі Абу Хамід 67, 178  
 аль-Мамун 29, 63  
 аль-Хакім II 62  
 „Амадис Галльський” 306, 319  
 Анаксагор 102  
 Андрєєв Л. Г. 138, 310  
 Андрєєв М. Л. 133, 246, 249, 270, 278, 285, 288  
 Андронік II Палеолог 180  
 Андрушко В. А. 286  
 Анікін Г. В. 311  
 Анкет О. А. 281, 298, 302, 311  
 Ансімов І. І. 294  
 Аполлінер І. 276, 277  
 Аргіропул 190

Ареопатит Псевдо-Діонісій 60, 94, 96, 100, 186, 215  
 „Про небесну ієрархію” 60  
 Аретіно П. 171, 234  
 Аріосто Л. 202, 251, 269, 286, 314  
 „Шалений Орландо” 202, 251, 269, 286, 314  
 Арістотель 49, 59–61, 64–67, 90, 92, 97, 99, 101, 106, 180–182, 184, 188–190, 233, 238, 247, 259  
 „Аналітики” 190  
 „Економіка” 189  
 „Етика” 189, 190  
 „Метафізика” 92, 182  
 „Органон” 61, 190  
 „Поетика” 92, 233, 247  
 „Політика” 189  
 „Риторика” 92  
 „Фізика” 92  
 Арсенюк О. 304  
 Артамонов С. Д. 292  
 Асоян А. А. 287, 288  
 ас-Сахіб Ібн Аббад 63  
 Ассізький Ф. 129  
 „Гімн” 129  
 Астахова А. А. 140  
 Афанасьєва О. В. 9  
 Афродізіський Олександр 66  
 Ахматова А. 51

**Б**

Багно В. С. 307  
 Бажан М. 275, 290  
 Баканова Є. Р. 295  
 Балашов М. І. 133, 134, 156, 179, 278, 282, 289, 292, 305, 307  
 Банделло 249  
 Баратто М. 291  
 Барбаро Є. 190  
 Барг М. А. 298  
 Бартошевич А. В. 301  
 Бархатов М. 304  
 Баскін М. П. 219  
 Баткін Л. М. 23, 25, 26, 149, 152, 168, 169, 203, 206, 207, 230, 249, 250, 253, 257, 262–266, 268, 269, 270, 273, 282, 285, 287  
 Бахтін М. М. 23, 24, 26, 110, 282, 294  
 Бачеліс Т. І. 302

- Бедрик Ю. 293  
Беккаделлі А. 173  
    „Гермафродит” 173  
Бекон Ф. 296  
Белза С. 281, 287  
Белю Р. 276  
Бенеш О. 191, 244, 254  
    „Беовульф” 109, 129, 134, 144  
Бенів'єні Дж. 253  
    „Канцона про кохання” 253  
Бенівольо 206  
Беркнер С. С. 295  
Бернард Сільвестр 205  
Беспалько В. П. 11  
Бетко І. 133  
Белінський В. Г. 308  
Белоусова Н. А. 191, 244  
Бібіхін В. В. 191, 280  
Біблія (Святе Письмо) 35, 44, 50–51, 54, 66, 67, 105, 111, 129, 132, 137, 150, 151, 162, 185, 196, 214, 254, 267  
    „Діяння Апостолів” 81  
    „Євангеліє” 161  
    „Книга Буття” 52  
    „Книга Ісаї” 37  
    „Книга Мудрості” 52, 54  
    „Приповідки” 39, 42  
    „Проповідник” 39, 42  
    „Псалтир” 161  
Білецький А. О. 137, 138  
Білецький О. І. 275, 288, 289  
Блейк В. 54  
Богодарова Н. А. 297  
Боден Ж. 220, 221  
    „Гептапломерос” 220  
    „De Magorum Daemonomania” 220  
    „Республіка” 220  
Боєцій 61, 93  
Боккаччо Д. 57, 103, 149, 150, 180, 242, 246, 247, 249, 263, 269, 275, 276, 277, 291, 314, 317  
    „Амето” 277  
    „Ворон” 277  
    „Декамерон” 150, 268, 269, 275, 277, 285, 291, 314, 317  
    „Життя Данте” 277  
    „Комедія флорентійських німф” 277  
    „Ф'єзолянські німфи” 277  
    „Ф'яметта” 277, 314  
Бонавентура Д. Ф. 96, 100, 284  
Бондроне Д. ді 150  
Бонерій 128  
    „Скарбничка” 128  
Борджіа Р. див. Олександр VІ  
Борджіа Ч. 172  
Борн Е. де 116  
Борхес Х. 287  
Боскан Х. 278  
Босх Є. 244  
Ботічеллі С. 199  
Бочарова І. 136  
Бочоришвілі Н. К. 295, 302  
Боярджієв Г. Н. 282  
Боярдо М. 251, 269, 279, 314  
    „Закоханий Орlando” 251, 269, 314  
Брабантський Сігер 65, 239  
    „Про розумну душу” 65  
Брагіза Л. М. 207, 285, 311  
Бранка В. 285  
Брант С. 277, 316  
    „Корабель дурнів” 277, 316  
Бріллант С. 173  
Бродський Й. 20  
Бруні Л. 175, 189  
Бруно Дж. 60, 191, 198–200, 210, 211, 234, 246  
    „Бенкет на попелі” 198  
    „Про безмежність, Всесвіт і святи” 198  
    „Про героїчний ентузіазм” 198, 210–211, 234  
    „Про невимірне і незліченне” 198  
    „Про причину, початок і єдине” 198  
Брюсов В. 281  
Бубновська Е. Ф. 307  
Булахонська Ю. Л. 138, 311  
Буніна В. Г. 305  
Буніч-Ремізов Б. Б. 280  
Бургардт О. 129  
Бурда Т. М. 140  
Буркгардт Я. 125, 151, 173, 201  
Бурк'єлло 33, 34  
Бурштінова Н. 298  
Бюффон Ж. Л. Л. 203

## В

- Вазар. Дж. 149, 244, 246  
Ваймєн С. 294  
Валла Л. 150, 189, 225, 226, 257, 259, 314  
    „Про насолоду” 225, 226

- Валіна І. 304  
Ванікова Н. 133  
Варлам 130  
Василь Великий див. Кесарійський Василь  
Васильєв В. 281  
Васильєва-Шведе О. 133  
Вега Г. де ла 278  
Вега Карріо Ф. Л. де 268, 276, 278, 279, 301, 305, 310, 319  
    „Лицедійство істини” 320  
    „Овеча криниця” („Фуенте Овехуна”) 276, 279, 319  
    „Про нове мистецтво писати комедії в наш час” 319  
    „Собака на сні” 276, 279, 320  
Веди 137  
Венедиктов А. І. 246  
Венришк Д. М. 140  
Вергілій 105, 185, 186, 250  
Верховський Ю. 211  
Веріман І. 298, 302  
Веселовський О. М. 242  
Виготський Л. С. 302  
    „Візія Трудала” 118  
Війон Ф. 275, 276, 277, 278, 293, 316  
    „Балада про змагання в Блуа” 293  
    „Великий Тестамент” 275  
    „Малий Тестамент” 293  
Вікс Дж. 28  
Вільмонт Н. 278  
Вінокуров Є. 278  
Вінчі Л. да 158, 167, 172, 173, 191, 224, 228, 229, 230, 231, 253, 255, 256, 285  
    Трактат про живопис” 231  
Вінгер Р. Ю. 133  
Вінгер Ю. Б. 280, 292, 295  
Вісенте Ж. 278  
Вітковська А. Д. 133  
Вітковський С. 277, 279  
Волощук С. 294, 308  
Вольтер 294  
Воробйов Л. 279  
Воррінгер В. 235, 236

## Г

- Габлевич М. 277  
Гайдук В. П. 288  
Гайдучок Т. 306  
Галєський Олександр 67  
Галікарнаський Діонісій 58  
Гама Е. да 155  
Ганич Н. І. 141  
Гармап Л. 312  
Гаспаров М. Л. 130, 133, 283, 301  
Гассенді П. 78  
Гевара В. де 280  
    „Кульгавий Чорт” 280  
Гегель Г. В. Ф. 29, 151, 192  
Геніушас А. 298, 301  
Генон Р. 287  
Гербель Н. 281  
Гердер Й. Г. 28, 126, 151  
Гержан С. М. 140  
Геродот 58, 59  
Герствельд С. 173  
Герцик О. В. 140  
Гесіод 101  
Гінзбург Л. 130, 278  
Гінзбург Ю. 298  
Гіппократ 64, 164, 167  
Гоголь М. В. 294  
Гозенпуд А. 276  
Голєніцєв-Кутузов І. М. 133, 271, 273, 277, 283, 284, 285, 286, 287, 296, 306  
Голубєв С. 133  
Гольбах П. 125  
Гольберг М. Я. 19, 309  
Гомер 26, 52, 59, 101, 105, 258  
    „Іліада” 52  
Гомес Е. Г. 272  
Гончар О. 276  
Гораций 186, 282  
Горбунов А. Н. 298  
Горгій 101  
Горохова Р. М. 286  
Горфункель А. Х. 167, 205, 287  
Гофф Ж. Ле 217  
Грабарь-Пассек М. Є. 130  
Граценков В. 191, 244  
Гребінка Л. 261, 304  
Гречанюк С. 308  
Григор'єв А. Л. 308  
Григорій I Великий 60  
Григорій IX 217, 219  
Грім Ф. С. 302  
Грінблатт С. 283  
Грінцер П. О. 22, 70, 103, 104, 131  
Гріфцов Б. О. 290  
Гроссєст Р. 94  
Гронєвальд М. 254  
Губер П. 282

Гуковський М. А. 227, 286  
Гумбольдт В. фон 203  
Гумільов М. С. 278  
Гуревич А. Я. 70, 125, 129, 131, 133, 134  
Гусарова І. 290  
Гутенберг Й. 155  
Гуттен У. фон 277, 316  
„Диалоги” 277

## Г

Гадамер Г.-Г. 24, 26, 27, 126  
Гален К. 64, 167  
Галілей Г. 199, 274  
Гарен Е. 256, 257, 285  
Гвініцеллі Г. 313  
Гете Й. В. 151, 203, 258, 286, 292  
Гонгора-і-Арготе Д. де 271–273, 278, 306, 320  
„Усамітнення” 272

## Д

Дамаскін Йоан 59, 106  
Данте Аліг'єрі 65, 77, 102, 124, 177, 186, 205, 217, 241, 264, 269, 275, 277, 278, 285, 286–289, 313  
„Бенкет” 264, 313  
„Божественна Комедія” 65, 77, 124, 177, 241, 269, 277, 278, 287, 288–289, 314  
„Нове життя” 275, 278, 288, 289, 313  
„Про народну мову” 287, 313

Дарвін Ч. 178  
Дашевський Г. 283  
Дейч О. 275  
Деломо Ж. 216, 218  
Демокріт 102  
Демська Л. 283  
Денорес Д. 247  
Дешан Е. 276  
Дерріда Ж. 126  
Дев'ятайкіна Н. І. 290  
Державін Г. 54, 301  
Державін К. 277, 306, 308  
Дживелсгов А. 280  
Джонсон Б. 296  
Джорджоне 255  
Дзюба І. 309  
Диодор 58  
Ділро Д. 203

Дмитренко В. 309  
Дмитрієв А. 134, 292  
Доброхотов А. Л. 287  
Долганов І. В. 138, 311  
Долгов К. 279  
Домбровський О. А. 289  
Донн Д. 198  
Донська С. Л. 296, 301  
Достоевський Ф. М. 299  
Доценко Р. 304  
Драч І. 275, 287  
Дроб'язко Є. 275  
Дубашинський І. А. 298  
Дьяконова Н. Я. 295, 303  
Дю Белле Ж. 248, 276, 278, 279, 281, 295, 317  
„Захист і звеличення французької мови” 317  
Дюрер А. 191, 228, 231, 232, 253, 254  
„Порадник з вимірювання за допомогою циркуля та лінійки” 231  
„Чотири книги про людську пропорцію” 231  
Дюфорне Ж. 293

## Е

Евклід 64  
Ейдельман П. 309  
Ейкен Г. 66  
Екхарт М. 66  
Елайсон Н. Е. 297  
Емнедокл 295  
Епсіна Х. дель 278  
Епіктет 53  
Епікур 39  
Епіфаній Монах 49  
„Життя Богородиці” 49  
Епіфаній Премудрий 35  
Еренбург І. Г. 278  
Еріугена Й. С. 60  
Еррера Ф. де 319  
Ескрива 278  
Есхіл 59  
Ефрос А. 211, 278, 279  
Ешенбах В. фон 131, 145  
„Парцифаль” 131, 145

## Є

Євдокімова Л. В. 134, 292  
Єгерман Е. 279  
Єліна Н. Г. 134, 278, 288, 299

Ємельянова О. В. 134  
Єрмілова С. 280  
Єро ім (Ієронім) 162  
Єр'юміна С. 279

## Ж

Жегалкін І. І. 12  
Жердинівська М. 310  
Жила В. 290  
Жирмунський В. М. 138, 218, 279, 292, 311  
„Життє св. Олексія” 112  
Житник В. 275  
„Життя Ласарильйо з Тормеса” 280, 306, 319  
Жодель Е. 276

## З

Зав'ялова Т. К. 19  
Зав'ялова А. А. 292  
Зайчик Р. 173  
Заліте Т. 301  
Зальцбургський Я. 100  
Затенський Д. В. 21, 131, 139, 277, 294, 299, 308  
Зенон 53  
Зіневич Л. 304  
Золіна Л. Д. 294  
Зубов В. П. 256

## І

Ібн' Абад Раббіх 63  
Ібн Ропд див. Аверроїс  
Ібн Сіна Абу Алі 64, 67, 177  
„Канон медицини” 64  
„Книга зцілення” 177  
Івановський І. 301  
Іжецька Т. І. 297  
Ільїн М. В. 299  
Ілюшин А. А. 288  
Інноскентій III 59, 261  
„Про убогість стану людини” 261  
Інноскентій VIII 200, 219  
Інетігоріс Г. 217, 218, 219  
„Молот відьм” 217, 218, 219, 220  
Ісповідник Максим 59  
Італ Й. 60  
Іши мбаєва Г. 292

## Й

Йоан XXI 61, 65

„Summulae” 61  
Йоан XXII 219

## К

„Каббала” 201, 202  
Кавальканті Г. 313  
Каган Ю. М. 282  
Казарон В. 301  
Кальдерон де ла Барка П. 305  
Камоєнс Л. В. ді 276, 278, 279, 310, 320  
„Лузади” 276, 279, 320  
Кампанелла Т. 167, 279  
Кампореале С. І. 259  
Канівецький С. 140  
Канізіус 217  
Кант І. 187, 192, 203  
Кантор К. М. 270, 294  
Карабутенко І. 280  
Карасьов Л. 302  
Карелін М. 226  
Карл Великий 79  
Карл II Лисий 60, 161  
Карл Орлеанський 114  
Карл V 171  
Карманський П. 275  
Кассій Діон 58  
Кассіодор 99  
„Історія готів” 99  
Кастельветро Л. 233, 247  
Кастільєхо К. де 278  
Кастільоне Б. 186, 187, 252  
„Придворний” 186  
Катгане С. 263  
Каттані Ф. 186  
Кафка Ф. 308  
Качуровський І. 134, 290  
Кашкін І. А. 281, 297  
Квінтіліан М. Ф. 90, 259  
Квіріно Л. 189  
Квятковський О. П. 137  
Кеведо Ф. де 278, 306  
„Історія життя провідисвіта, що зветься дон Паблос” 280  
Кельїн Ф. 281  
Кесарійський Василь 94, 107  
Кирилл З. 299  
Кіресва Л. 134  
Клеанф 90  
Клервоський Б. 288  
Климишин І. А. 200  
Клопшток Ф. 54

- Клоуз Е. Дж. 308  
 Клочкова Л. А. 140  
 Ключова Є. В. 293  
 Клошин А. А. 287  
 Кобор Й. 275  
 Ковальський Я. В. 283  
 Кожевников В. М. 137  
 Козаченко В. 276  
 Козлик І. В. 19, 138, 311  
 Козлова Н. П. 138, 310  
 Козовик І. Я. 137  
 Коломієць Л. 304  
 Колумб 155  
 Кольридж С. Т. 299, 301, 302, 303  
 Комарова В. П. 299  
 Кондаков Н. 179  
 Кондорсе М.-Ж. де 28, 125  
 Конрад із Вюрцбурга 128  
 „Цісар Оттон з бородою” 128  
 Конрад М. І. 32, 134, 175, 176, 299  
 Конфуцій 175  
 Коперник 199  
 Копистянська Н. 308  
 Коптілов В. 129, 276  
 Коран 57, 64, 137, 177  
 Корецький Ю. 276  
 Корнєєв Ю. Б. 130, 277, 280, 281  
 Корвієнко В. 90, 241  
 „Король Лір і його дочки” 141  
 Корогич В. 275  
 Кортес 155  
 Корунець І. В. 286  
 Косіков Г. К. 32, 33, 34, 35, 56, 70, 125, 126, 127, 131, 138, 149, 152, 155, 157, 158, 163, 165, 182, 205, 283, 310  
 Коста Л. 212  
 Костелинц Б. 303  
 Костенко І. П. 12  
 Кохановський Я. 268  
 Кочур Г. П. 276  
 Кравець Я. 306  
 Крачковський І. Ю. 62, 64  
 Кржевський Б. 278  
 Крилова С. 312  
 Кротевич Є. 276  
 Кругла Л. В. 141  
 Крус Х. де ла 319  
 Ктесій 58  
 Кудрявцев О. Ф. 312  
 Кузанський М. 60, 190–194, 195, 198, 199, 200, 211, 223  
 „Гра в кулю” 191  
 „Компендій” 191  
 „Про бачення Бога” 191  
 „Про красу” 194  
 „Про можливість буття” 191  
 „Про припущення” 191  
 „Про учене незнання” 191, 195  
 Кузьменко О. 134  
 Куліш П. 306  
 Купер А. Е., граф Шефтебері 198  
 Курциус Е. Р. 258  
 Кур’янова Л. 135  
 Кучинський Б. В. 138, 311
- Л
- Лаертський Діоген 59  
 Лазарєв В. Н. 241  
 Лактанцій 162  
 Ландау Р. 178  
 Ландіно К. 186, 266  
 „Камальдольські диспути” 266  
 Лашо-Данілевський К. Ю. 290  
 Лащик Н. 136  
 Лев Х 200  
 Леви-Стросс К. 126  
 Ленгленд В. 146  
 „Видіння про Петра-Орача” 146  
 Леон-Дюфур К. 137  
 Леон Л. де 319  
 Летуновська І. 296  
 Левідова І. М. 298  
 Левік В. 278, 280  
 Левін Ю. Д. 138, 295, 299  
 Лей Г. 66  
 „Листи темних людей” 277, 316  
 Леон Л. де 278  
 Литвинець М. 276  
 Литвинов В. 275, 285  
 Лівій Т. 164  
 Лілі Дж. 318  
 „Евфеус” 318  
 Лілльський А. 75, 77, 96, 100, 143  
 „Антиклавдіан” 143  
 Ліхачов В. 281  
 Ліхачов Д. С. 35, 116  
 Лобанов А. Н. 287  
 Лобода О. П. 141  
 Лозинський М. Л. 277, 278, 279, 287  
 Лозинський С. Г. 219  
 Ломаццо Д. П. 245

- Ломоносов М. В. 278, 283  
 „Ода, выбранныя из Иова” 283  
 Лорріє Г. де 135  
 „Роман про Троянду” 135  
 Лосев О. Ф. 35, 149, 151, 159, 170, 173, 174, 175, 183, 186, 189, 190, 191, 192, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 205, 208, 209, 211, 214, 219–228, 231–236, 242, 243, 244, 256, 260, 268, 283  
 Лосев С. С. 306  
 Лотар див. Іннокентія III  
 Лотман Ю. М. 70, 132, 215, 283, 287  
 Лузін Н. Н. 12  
 Лукаш М. 129, 275, 276, 277, 309  
 Луков В. 137  
 Луцьков А. І. 12, 13  
 Лучук О. 299  
 Любачівський М. І. 128  
 Любимов Н. 277, 280, 281  
 Любимова Є. 280  
 Людовік Благочестивий 60  
 Лютер М. 184, 214, 215, 218, 316  
 „Коментар до послання до галатів” 218  
 „Послання стосовно книжки проти селян” 218
- М
- Маджі В. 247  
 Македонський О. 46, 48, 49  
 Макіавеллі Н. 172, 279, 315  
 „Князь” 279, 315  
 „Мандрягора” 279, 315  
 Макогоненко Г. П. 283  
 Макремволіт Є. 135  
 Малатеста С. 171, 172  
 Мамардашвілі М. К. 20, 22, 55, 132  
 Мандельштам Й. Е. 26, 278, 287, 290  
 Манетті Д. 205, 206, 261  
 „Про гідність і вищість людини” 206  
 Мані 58, 216  
 Манріке Х. 278  
 Маньї О. де 276  
 Ман В. 216  
 „Придворні забави” 216  
 Маркіш С. 282  
 Маркович Є. 279  
 Марло К. 279, 295, 296, 318  
 „Едуард II” 279  
 „Тамерлан Великий” 279, 318  
 „Трагічна історія доктора Фауста” 279, 318  
 Маро К. 276, 281, 292, 295  
 Маршак С. Я. 278, 281, 301  
 Матвішин І. 293  
 Матузова В. І. 296  
 Матузова Н. 129  
 Машо Г. де 114, 276  
 Медічі Д. див. Лев Х  
 Медічі К. 180  
 Медічі Л. 172, 173, 186, 200, 251, 262, 263, 264, 265, 269  
 „Коментар до деяких сонетів про кохання” 251, 263–265, 269  
 „Ласки Венери і Марса” 262, 265  
 „Лиси кохання” 251, 262, 269  
 „Половання на курінок” 265, 269  
 Мелетинський Є. М. 135, 137, 306  
 Мелорі Т. 146  
 „Смерть Артура” 146  
 Мердок А. 298  
 Мережковський Д. С. 306  
 Мезохіт Ф. 181  
 Мезенін С. М. 302  
 Микола V 181, 189  
 Миловидова Л. І. 303  
 Миролюбова А. Ю. 308  
 Михайло II 59, 60  
 Михальська Н. П. 311  
 Мікаель 172  
 Микеланджело 171, 199, 246, 253, 279  
 Мікушевич В. 131  
 Мільтон Д. 54  
 Мірандола П. делла 186, 199, 200, 201, 206, 207, 208, 222, 225, 226, 253, 261  
 „Про гідність людини” 206, 207  
 Міхаель В. 135  
 Михайлов А. В. 152  
 Михайлов А. Д. 130, 131, 135, 153, 277, 278, 281, 185, 295  
 Мішле Ж. 125  
 Мойсєєв І. 309  
 Моклиця М. 308  
 Мокровольський О. 24, 286  
 Мокульський С. С. 138, 286, 311  
 Мольдонадо А. 218  
 „Трактат про ангелів та демонів” 218  
 Монтальво Г. О. де 319  
 Монтмайор Х. 319  
 „Діана” 319



Монтень М. де 163, 246, 276, 292, 293,  
298, 299, 317  
„Досвіди” 246, 279, 317  
Моньє Ф. 172, 173, 197, 212, 213  
Мор Т. 163, 279, 283, 295, 296, 317  
„Утопія” 279, 295, 318  
Мордовченко Н. І. 308  
Моро Л. 173  
Мороз М. 309  
Морозов М. 281  
Москаленко М. Н. 135, 275, 276, 277  
Москальова Н. 279  
Москопул М. 59  
Моторний В. А. 138, 310  
Муратов К. 131  
Мурапкінцева Є. Д. 135, 293

## Н

Наарро Б. Т. 278  
Набоков В. 281  
Наваррська М. 316  
Назіантін Григорій 107  
Наливайко Д. С. 22, 132, 275, 284, 285,  
290, 304  
Настека М. 129  
Науменко А. 307  
Науменко Ан. 307  
Немиришин П. І. 141  
Нетгесгеймський А. 202, 215, 218  
„Про недостеменність і марність  
наук і мистецтв” 215  
„Про потаємну філософію” 202  
Неустрова Г. К. 307  
Неш Т. 280  
„Нещасливий бурлака” 280  
Немілов А. Н. 283  
Нсупокосва І. Г. 132  
Нікійський Віссаріон 59, 181  
Нікола М. І. 135  
Ніколаєв П. О. 137  
„Новелино” 136  
Нуцубідзе Ш. І. 182  
Ньютон І. 78

## О

д'Обіньє Т. А. 276, 280, 311, 317  
„Роздуми з приводу псалмів” 317  
„Трагічні поеми” 280, 311, 317  
Овідій 26, 105, 185  
Оккам В. 96, 236, 237, 238, 239  
Олаф II Святий 79

Олександр VI 172, 218  
Олександрко О. Б. 275, 276  
Омар 57  
Омар Хайям 177  
Онишко А. 129  
Онїфус 48  
Орїген 162  
Орсїні 172  
Оруелл Дж. 303  
Осіновський І. 163, 296  
Османова А. Г. 306  
Ошерев С. 130  
Ошис В. В. 139, 311

## П

Павличко Д. 275, 277  
Павло II 206  
Павло III 200  
Павлова Т. А. 296  
Пальм'єрі М. 206  
Панюцький Е. 150, 151, 160, 162, 231,  
233  
Паньков Н. 294  
Парандловський Я. 290  
Парацельс 167, 205  
Парпак В. Я. 280  
Парфенов А. Т. 279, 296, 302  
Пастернак Б. Л. 278, 281  
Пашлевська О. С.-Я. 289  
Пацці Я. 173, 186  
Пачонський В. 19  
Пашенко В. 276  
Первомайський Л. 128, 275, 293  
Переладія А. 275  
Перуджино 180  
Першина О. Д. 293  
Петрарка Ф. 149, 150, 163, 164, 175,  
180, 182, 205, 227, 241, 242, 246, 247,  
248, 249, 252, 266, 278, 280, 285, 289,  
290, 295, 314  
„Африка” 149, 314  
„Канцоньєре” 314  
„Книга про справи домашні” 249  
„Про презирство до світу” 314  
„Про себе самого і багатьох  
неуків” 182  
Пиліт'юк О. М. 56, 132  
Писаренко Ю. М. 140, 141  
Пій II 172  
Пілат Л. 180  
Піндар 101

„Пісня про мого Сїда” 130, 141, 145  
„Пісня про Нібелунгів” 86, 120, 121,  
128, 129, 130, 140, 141, 145  
„Пісня про Роланда” 111, 129, 132,  
133, 134, 136, 137, 140, 141, 145  
„Пісня про Хільдебранда” 144  
Пінський Л. С. 219, 282, 284, 291, 293,  
294, 300, 308  
Піскутова С. І. 306, 307  
Піфагор 48  
Плавскін З. І. 139, 301, 307, 310  
Платон 49, 58, 59, 60, 67, 90, 101, 164,  
180, 181, 182, 184, 186, 189, 190, 197,  
229  
„Банкет” 231  
„Тимей” 229  
„Філеб” 231  
Платонов А. 308  
„Чვენгур” 308  
Плетон 172, 180, 181  
Пліфен Г. Г. див. Плетон  
Плотин 94, 186, 188, 195  
Плутарх 59  
Подгасцька І. Ю. 280, 281  
Поджэ Б. 201, 284  
Покілов А. 296  
Поліціано А. 186, 190, 201, 250, 251,  
262, 270, 279, 285, 314  
„Орфей” 262, 270  
„Станці про турнір” 251, 262, 269  
Полякова С. В. 131, 135  
Помпонаці П. 65, 239  
Пономарів О. Д. 137  
Попов І. В. 205  
Попова М. К. 135  
Порфїрій 61, 64, 186  
Посідоній 53  
Проксєв Ф. І. 138, 311  
Прокл 60, 181, 186  
Прокопович С. С. 291  
Псевдо-Лонгін 51, 52, 54  
„Про високє” 51  
Пселл М. 59, 60, 61  
„Сїнопсїс” 61  
Птолемеї 59, 64  
Птолемеї II Фїладельф 50  
Пульчі Л. 279, 314  
„Великий Мортант” 314  
Пурішев Б. І. 13, 130, 139, 277, 279, 312  
Пушкін О. С. 26, 287, 292, 297, 299

## Р

Рабїнович В. Л. 288  
Рабло Ф. 110, 164, 167, 209, 268, 269,  
270, 276, 280, 294, 316  
„Гаргантюа і Пантагрюель” 268,  
269, 270, 276, 280, 294, 316  
Радлова А. 279  
Ранке Л. фон 125, 126  
„Райнеке (Лис)” 141  
Рафаель 191, 246  
Ревякіна Н. В. 163, 290, 312  
Реїзов Б. 301  
Рейхлін Й. 201, 202, 215  
„Про каббалістичне  
мистецтво” 201  
„Про чудодійне слово” 201, 202  
Резніченко В. 279  
Решетов Э. Г. 296  
Рибаків Б. А. 285  
Рикунов В. М. 294  
Рильський М. 275, 276  
Рід II 293  
Розанов М. П. 288  
Роллан Р. 294  
Романіс Г. де 66  
„Роман про Ренара” 146  
Ронсар П. де 248, 276, 278, 279, 280,  
281, 295, 317  
Роттердамський Е. 33, 60, 163, 184,  
215, 275, 276, 277, 282, 291, 315  
„Гнояк женеться за орлом” 277  
„Домашні бесїди” 276, 277, 282  
„Зброї християнського воїна” 315  
„Книга антиварварів” 315  
„Похвала Глупоті” 275, 276, 277,  
282, 291, 315  
Рохас Ф. де 305, 319  
„Трагікомедія про Калїсто  
і Мелїбею” („Селестина”) 306, 319  
Рубанова Г. Л. 138, 310  
Рубльов А. 35  
Румер О. Б. 281  
Русаківа С. 301  
Руссо Ж.-Ж. 28  
Руставел Ш. 140, 182  
„Витязь у тигровій  
шкурі” 140  
Ругенбург В. І. 184  
Ручелай 206  
Рютбеф 146, 216  
„Чудє про Теофіла” 146, 216

Рябчук М. 294  
Рязанцева Т. 306

## С

Савельєва А. 141  
Савонарола Д. 33, 34, 101, 150, 186  
Сайд А. 272  
„Книга знамен” 271  
Саккетті Ф. 33, 263  
„Триста новел” 33  
Сакс Г. 33, 34, 278, 316  
„Витязування дурнів” 278  
Салютаті К. 175  
Самарін Р. М. 278, 280, 284, 311  
Самаріна М. С. 288  
Санктіс Ф. Де 135, 171, 286  
Сантільяна М. де 278  
Сантінелло Дж. 194  
Саприкін Ю. М. 296, 297  
Сартр Ж.-П. 170  
Светлакова О. А. 308  
Севільський І. 95, 102  
Секунд Й. 279, 282  
„Поцілунки” 282  
Селезінка І. О. 300, 303  
Семенко І. 290  
Семчинський С. В. 287  
Сен-Вікторський Адам 143  
Сен-Вікторський Гуго 93  
Сенека 53  
Сен-Сімон К. А. 28, 29  
Сент-Бев О.-Ш. 293, 295  
Сетіна Г. де 278  
Сервантес Сааведра М. де 209, 268, 270, 276, 278, 280, 281, 283, 306–310  
„Галатея” 280  
„Дон Кіхот” 276, 280, 281, 306, 307–309, 319  
„Мандрівки Персілеса та Сізімунди” 280–281  
„Нумансія” 280, 307, 319  
„Повчальні новели” 280, 307, 319  
„Подорож на Парнас” 280  
„Послання до Ватео Васкеса” 280  
Серрей Г. 318  
Сєнокосов Ю. П. 55, 132.  
Сернов С. Р. 289  
Сидоренко І. 276  
Сказкін С. Д. 158, 159  
Скалігер Д. Ч. 247, 248  
Скляр Ф. 276

Скот Д. 96  
Скот М. 65  
Скуратовський В. 297  
Слудська М. І. 12  
Случевський К. 281  
Сляський Я. 286  
Смирнов С. 294  
Смірін М. М. 163, 291  
Смірніцька О. 130  
Смірнов А. А. 130, 136, 138, 279, 281, 300, 311  
Соколов В. В. 191, 282  
Соколянський М. 303, 304  
Сократ 53  
Солон 101  
Солорсано А. 280  
„Севільська Куніца” 280  
Софокл 59  
Сохор А. М. 11  
Спенсер Е. 198, 296, 318  
Сперанський Н. 220  
Старіков В. В. 136  
„Старша Едда” 109, 122, 129, 144  
Стафф І. К. 284  
Стасій П. 251  
Степанов Г. В. 308  
Степанова Є. І. 300  
Штещенко І. 276  
Штеблін-Каменський М. І. 130, 136, 139  
Стороженко Н. 281  
Страпарола Д. Ф. 248  
„Приємні ночі” 248  
Страсбурзький У. 94  
Стречень Л. Л. 300  
Стржиговський І. 179  
Стурлусон С. 114, 117, 144  
„Молодша Едда” 114, 117, 144  
„Хеймскринга” 133  
Сугерій 235  
Суліна Т. К. 136  
Султанов Ю. І. 18, 22, 23, 30, 55–57, 132, 137, 139, 174, 176–178, 270, 271, 302  
„Танець ельфів” 141  
Сутуєва Т. О. 286  
Сфорца Г. 173  
Сфорца Ф. 173

## Т

Тажурізіна З. 191  
Тайц І. 301, 302  
Тананушко К. А. 279

Тарасова Н. 304  
Тарлінська М. Г. 297  
Тарнавський О. 277, 304  
Тассо Т. 198, 209, 269, 270, 286, 315  
„Звільнений Єрусалим” 249, 269, 270, 315  
Татаркевич В. 90, 92, 95, 97, 99, 100, 101, 103, 132, 241  
Темп'є С. 65  
Теплінський М. В. 19  
Терещенко М. 129, 276  
Тертуліан 100, 162  
Тимченко Р. М. 309  
Тіхоміров В. Г. 130  
Тіціан 255  
Ткаченко С. 304  
Годоров Ц. 218  
Годчук П. 308  
Толанд Д. 198  
Томашевський М. 130, 275, 277, 279, 280  
Тора 50, 51  
Торріджани П. 171  
Трапезунцій 189  
Трескунов М. 293, 295  
„Трістан та Ізольда” 130, 141, 145  
Тріфонова Т. 283  
Труа К. де 121, 131, 145  
„Івейн” 131

## У

Уайет Т. 318  
Уетербі У. 136  
Українка Леся 304  
Урнов Д. М. 300  
Урнов М. В. 281, 300  
Успенський Б. А. 284

## Ф

Фай Й. 198  
Фалес 47  
Фарбі П. 114  
„Повна риторика” 114  
Федери К. 288  
Феррарі 172  
Філіпп II 48  
Філіпп II, ісп. король 170  
Філон 103  
Фінкель А. 281  
Фірецуола А. 252  
„Бесіди” 252

Фіхте Й. Г. 192, 203  
Фічіно М. 94, 164, 181, 186, 187, 190, 191, 195–198, 199, 200, 205, 208, 223, 225, 226, 227  
„Богословський діалог між Богом і душею” 195  
Флай Р. 300  
Флобер Г. 21, 294  
Флоренський П. 267, 302  
Фогельвайде В. фон дер 128  
Фоленго Т. 33  
„Макаронія” 33  
Форстер Й. 151  
Фотій 58–59  
„Міріобібліон” 58–59  
Фракійський Діонісій 59  
„Мистецтво граматики” 59  
Франко І. Я. 128, 129, 288, 289, 306, 309  
„Лис Микита” 141  
„Рубач” 289  
Франціск І 171  
Французька М. 145  
Фрідман Р. А. 136  
Фрідріх І Барбаросса 79  
Фрідріх II Гогенштауфен 65  
Фройд З. 178  
Фромм Е. 27  
Фулідід 59  
Фюман Ф. 129

## Х

Хамітов Н. 312  
Хань Юй 175  
Харенко М. Ф. 297  
Харитонов В. С. 306, 310  
Харитонов Л. Р. 136  
Хартвінг Д. 300  
Хлодовський Р. І. 33, 246, 248, 270, 275, 277, 278, 279, 285, 286, 290, 291  
Холл Дж. 138  
Холлідей Ф. Є. 301  
Хосров I Ануширван 63  
Хохлова І. А. 310  
Хрисолор М. 180

## Ц

Цвєтков Н. 219  
Ціцерон 164, 175, 250  
Цуккарі Ф. 244, 245

## Ч

- Чайковська О. Г. 136  
 Чайковський М. 281  
 Чалоян В. К. 29, 30, 47, 57, 62, 65, 66,  
 174, 179, 181, 284  
 Чанишев А. М. 49  
 Чекалов І. 300  
 Челліні Б. 171  
 Чернова А. Д. 300  
 Черняк І. Х. 163  
 Чередєєва Є. І. 290  
 Черневич М. Н. 293  
 Чичерін О. В. 11  
 Чинціно Д. 249  
 Чосер Д. 281, 296, 297, 298, 317  
 „Кентерберійські оповідання” 281,  
 297, 317

## Ш

- Шайтанов І. О. 9  
 Шалагінов Б. 137, 292  
 Шаповалова М. С. 138, 303, 304, 309,  
 310  
 Шастель А. 169, 186, 222, 234  
 Шахова К. А. 139  
 Шварсалон К. С. 172, 173  
 Шведов Ю. 300, 303  
 Шекспір В. 51, 248, 268, 276, 277, 278,  
 281, 283, 292, 296, 298–305, 318  
 „Буря” 303  
 „Венеціанський купець” 301, 318  
 „Гамлет” 302, 303, 304, 318  
 „Генріх IV” 300, 318  
 „Дванадцять ніч, або Як вам  
 подобається” 276, 318  
 „Комедія помилок” 276  
 „Король Лір” 276, 303, 318  
 „Макбет” 276, 303, 304, 318  
 „Отелло” 303, 318  
 „Річард III” 318  
 „Ромео і Джульєтта” 302, 318  
 „Сонети” 277, 281, 301, 304, 318  
 „Сон літньої ночі” 318  
 „Троїл і Крессіда” 276  
 Шенбаум С. 300  
 Шервінський С. 279, 282  
 Шефтсбері див. Купер А. Е.  
 Ширер В. 214, 215  
 Шичалін Ю. А. 291  
 Шишмарьов В. Ф. 286, 291  
 Шкловський В. Б. 291, 301, 309

- Шлегель А. 151  
 Шлегель Ф. 151  
 Шлігцель Л. 294  
 Шпренгер Я. 218, 219  
 „Молот вісьм” 218, 219  
 Штебель М. Д. 139, 311  
 Штейн А. Л. 139, 284, 291, 293, 303,  
 309, 311  
 Шульдц Ю. Ф. 282, 296  
 Шюц А. 309

## Щ

- Щепкіна-Куперник Т. 281  
 Щербина О. Б. 144  
 Щурат В. 129, 134, 137

## Ю

- Юлій II 200  
 Юнг К. 168, 178  
 Юра Ю. 129  
 Юстиніан 49  
 Юстіан I 62

## Я

- Ямвліх 186  
 Янголь Л. В. 141  
 Яррош О. Д. 137  
 Ярко Б. І. 130  
 Ясний В. К. 307  
 Ясперс К. 193  
 Яхонтова М. А. 293  
 Camporeale S. I. див. Кампореале С. I.  
 Cassirer E. 192  
 Chastel A. див. Шастель А.  
 Doumeau J. див. Деломо Ж.  
 Hempel E. 191  
 Jaspers K. див. Ясперс К.  
 Koch J. 193  
 Kraus F. K. 179  
 Landau R. див. Ландау Р.  
 Meinecke F. 125  
 Michalowska T. 135  
 Mcnnerjahn E. 253

- Panofsky E. див. Панофський Е.  
 Petrarka F. див. Петрарка Ф.  
 Todorov Tzv. див. Тодоров Ц.  
 Worringer W. див. Воррінгер В.  
 Santinello G. див. Дж. Сантінелло  
 Sirzygowski J. див. Стржиговський І.  
 Ziomek J. 283

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора. Основные принципы пособия в контексте актуальных проблем высшего филологического образования в современной Украине .....	9
---	---

**Методологические основы современного изучения историй западноевропейской литературы историко-культурных эпох Средневековья и Возрождения (литературоведческий аспект)**

§ 1. Определение методологии. Специфика высшего филологического образования в сравнении с литературным образованием в общеобразовательной школе. Особое место знания студентами собственно литературоведческой методологии .....	17
§ 2. Методологические принципы современного литературоведческого рассмотрения словесно-художественных явлений и историко-литературного процесса .....	20
§ 3. Проблема „Восток–Запад — Запад–Восток” в аспекте методологических принципов изучения западноевропейской литературы Средневековья и Возрождения .....	28

**ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА**

§ 1. Общее определение понятия .....	32
§ 2. Средневековая цивилизация и средневековая культура: соотношение и периодизация .....	32
§ 3. Синтез античности и христианства как базовый источник формирования европейской литературной традиции .....	35
§ 4. Культурный обмен и взаимосвязи между Западом и Востоком в эпоху европейского Средневековья .....	57
§ 5. Общая специфика средневекового искусства .....	67
§ 6. Основные категории средневековой культуры .....	70
6.1. „Картина мира” средневекового человека .....	70
6.2. Категория пространства в средневековой „картине мира” .....	75
6.3. Категория времени в средневековой „картине мира” .....	78
6.4. Проблема человека как индивида в средневековом сознании и культуре .....	85
§ 7. Эстетика Средневековья .....	90

7.1. Взгляды на искусство в средневековой эстетике .....	90
7.2. Понимание прекрасного .....	93
7.3. Понятие формы .....	95
7.4. Понимание творчества .....	98
7.5. Вопрос об отношении искусства к действительности .....	99
7.6. Соотношение „искусство и правда” .....	101
§ 8. Специфика и состав средневековой литературы .....	103
8.1. Наиболее существенные стадийные признаки западноевропейской средневековой литературы .....	103
8.2. Существующие варианты классификации западноевропейского средневекового литературного наследия .....	108
8.3. Специфическое литературное направление как основная структурная составляющая литературного процесса в эпоху Средневековья и его особенности .....	108
8.4. Жанровая система в западноевропейской средневековой литературе .....	110
8.5. Проблема слова в эстетике и поэтике западноевропейской средневековой литературы .....	113
8.6. Художественное пространство в средневековой литературе .....	115
8.7. Художественное время в средневековой литературе .....	119
8.8. Связь между этичностью средневековой литературы, имманентной природой словесного образа и его восприятием и трактовкой реципиентом .....	123
<i>Общий вывод</i> .....	125

\* \* \*

<b>Библиография к курсу „История западноевропейской средневековой литературы”</b> .....	128
Художественные тексты в украинских и русских переводах .....	128
Научная литература .....	131
Методологические и теоретические проблемы .....	131
Специальные исследования .....	132
Научно-методическая литература .....	136
Словари и информационно-справочные издания .....	137
Учебники и учебные пособия .....	138
Материалы в помощь студентам во время прохождения педагогической практики в школе (из современного опыта учителей-словесников) .....	139



<b>Pensum controle</b> по истории западноевропейской средневековой литературы .....	142
---	-----

### ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

§ 1. Общее определение понятия .....	149
§ 2. Возрождение и Средневековье и вопрос об основаниях для рассмотрения Ренессанса как самостоятельной историко-культурной эпохи .....	153
§ 3. Возрождение и гуманизм .....	158
§ 4. Особенности отношения Возрождения к Античности .....	160
§ 5. Основные черты гуманистической культуры .....	166
§ 6. Возрождение и конкретная общественно-историческая ситуация в тогдашней Европе .....	170
§ 7. Западноевропейское Возрождение и культура Востока .....	174
§ 8. Особенности и векторы „картины мира” эпохи Возрождения .....	183
8.1. Сфера общих мировоззренческих основ .....	183
8.1.1. Ренессансный (светский) платонизм и неоплатонизм .....	187
8.2. Проблема человека в ренессансном сознании .....	203
§ 9. Эстетика Возрождения .....	221
§ 10. Поэтика Возрождения .....	241
10.1. Природа художественного творчества .....	241
10.2. Принцип подражания („imitatio”) .....	249
10.3. Статус художественной реальности и искусства .....	255
10.4. Специфика ренессансной риторической речи .....	257
10.5. Сюжетно-фабульный уровень произведений .....	267
10.6. Жанровый уровень произведений .....	268
10.7. Область взаимодействия западной и восточной поэтических традиций .....	270
Общий вывод .....	273

\* \* \*

<b>Библиография</b> к курсу „История западноевропейской литературы эпохи Возрождения” .....	275
Художественные тексты в украинских и русских переводах .....	275
Научные, научно-методические и учебные источники .....	282
Исследования общей проблематики .....	282
Специальные исследования .....	285

Итальянская литература .....	285
Нидерландская литература .....	291
Немецкая литература .....	292
Французская литература .....	292
Английская литература .....	295
Испанская литература .....	305
Португальская литература .....	310
Учебники и учебные пособия .....	310
<b>Pensum controle</b> по истории западноевропейской литературы эпохи Возрождения .....	313

Указатель имен и названий произведений .....	321
--	-----

CONTENTS

From Author. Basic Principles of the Text-Book in the Context  
of Urgent Problems of Higher Philological Education  
in Present-Day Ukraine .....9

**Methodological Basis of Contemporary Study  
of History of West European Literature Pertaining  
of Historico-Cultural Epochs of Middle Ages and Renaissance  
(Literary Criticism)**

§ 1. Definition of Methodology. Specificity of Higher Philological  
Education as Compared with Literary Education in Comprehensive  
School. Paramount Importance of Students' Knowledge of Literary  
Methodology Proper .....17

§ 2. Methodological Basis of Modern Literary Criticism Applied to  
the Phenomena of Artistic Word and Historico-Literary Process .....20

§ 3. „East–West and West–East” Problem in the Context of  
Methodological Principles Applied to the Study of  
West European Literature of Middle Ages and Renaissance .....28

**WEST EUROPEAN MEDIEVAL LITERATURE**

§ 1. General Definition of the Notion .....32

§ 2. Medieval Civilization and Culture:  
Correlation and Periodization .....32

§ 3. Synthesis of Antiquity and Christianity as a Basic Source  
of Formation of European Literary Tradition .....35

§ 4. “West–East” Cultural Exchange and Interplay .....57

§ 5. General Specificity of Medieval Art .....67

§ 6. Fundamental Categories of Medieval Culture .....70

6.1. Medieval Man's “World Picture” .....70

6.2. Space Category in Medieval “World Picture” .....75

6.3. Time Category in Medieval „World Picture” .....78

6.4. Problem of Man as an Individual in Medieval  
Consciousness and Culture .....85

§ 7. Middle Ages Aesthetics .....90

7.1. Views Upon Art in Medieval Aesthetics .....90

7.2. Comprehension of Beautiful .....93

7.3. Notion of the Form .....95

7.4. Understanding of Creativity .....98

7.5. Question of Reference of Art to Reality .....99

7.6. „Art and Truth” Correlation .....101

§ 8. Specificity and Composition of Medieval Literature .....103

8.1. Most Essential Phasic Characteristics of West European  
Medieval Literature .....103

8.2. Existing Versions of Classification of West European  
Medieval Literary Heritage .....108

8.3. Specific Literary Trend as Basic Structural Constituent  
of Medieval Literary Process and its Peculiarities .....108

8.4. Genre System in West European Medieval Literature .....110

8.5. Problem of the Word in Aesthetics and Poetics of  
West European Medieval Literature .....113

8.6. Artistic Space in Medieval Literature .....115

8.7. Artistic Time in Medieval Literature .....119

8.8. Connection Between Etiquette and Immanent Nature of  
Literary Image and its Perception and Interpretation  
by Recipient .....123

*General Conclusion* .....125

\* \* \*

**Bibliography of the Course „History of West European  
Medieval Literature”** .....128

Ukrainian and Russian Translations of Belles-Lettres Texts .....128

Scientific Literature .....131

Methodological and Theoretical Problems .....131

Special Researches .....132

Literature on Scientific Methods .....136

Dictionaries, Information and Referencial Editions .....137

Text-Books and Guide-Books .....138

Aid Materials for Student-Teachers (Literature Teachers'  
Knowhow) .....139

**Pensum contrôle on History of West European Medieval Literature** ....142

**WEST EUROPEAN LITERATURE OF THE RENAISSANCE EPOCH**

§ 1. General Definition of Notion .....	149
§ 2. Renaissance, Middle Ages and Reasons for Regarding Renaissance as Independent Historico-Cultural Epoch .....	153
§ 3. Renaissance and Humanism .....	158
§ 4. Peculiarities of Renaissance Through Its Attitude to Antiquity .....	160
§ 5. Basic Characteristics of Humanistic Culture .....	166
§ 6. Renaissance and Concrete Socio-Historical Situation of That Epoch in Europe .....	170
§ 7. West European Renaissance and Oriental Culture .....	174
§ 8. Peculiarities and Vectors of Renaissance "World Picture" .....	183
8.1. Sphere of General Foundations of World Outlook .....	183
8.1.1. Renaissance (Temporal) Platonism and Neo-Platonism .....	187
8.2. Problem of Man in Renaissance Consciousness .....	203
§ 9. Renaissance Aesthetics .....	221
§ 10. Renaissance Poetics .....	241
10.1. Nature of Artistic Creativity .....	241
10.2. Principle of Imitation („Imitatio") .....	249
10.3. Status of Artistic Reality and Art .....	255
10.4. Specificity of Renaissance Rhetoric Speech .....	257
10.5. Subject and Plot Level of Literary Works .....	267
10.6. Genre Level of Literary Works .....	268
10.7. Interaction Sphere of Western and Oriental Poetic Traditions .....	270
<i>General Conclusion</i> .....	273

\* \* \*

<b>Bibliography of the Course "History of West European Literature- of the Renaissance Epoch"</b> .....	275
Ukrainian and Russian Translations of Belles-Lettres Texts .....	275
Scientific, Methodological and Academic Sources .....	282
Studies of General Problems .....	282
Special Researches .....	285
Italian Literature .....	285
Dutch Literature .....	291
German Literature .....	292
French Literature .....	292
English Literature .....	295

Spanish Literature .....	305
Portuguese Literature .....	310
Text-Books and Guide-Books .....	310
<b>Pensum controlle on History of West European Literature of the Renaissance Epoch</b> .....	313
<hr/>	
Index of Names and Titles of Works .....	321

К 59 Козлик І. В. Вступ до історії західноєвропейської літератури середньовічної цивілізації. Історико-культурний макретап рефлексивного традиціоналізму. Доба Середньовіччя та епоха Відродження. — Івано-Франківськ: Поліскан; Гостинець, 2003. — 341 с.

ISBN 966-8207-02-5

ББК 83.3(4)42

*Наукове і навчальне видання*

**Ігор Володимирович Козлик**

ВСТУП ДО ІСТОРІЇ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ  
ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ МАКРОЕТАП РЕФЛЕКСИВНОГО ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ  
ДОБА СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ЕПОХА ВІДРОДЖЕННЯ

\*

*Друкується за ухвалою вченої ради  
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника*

\*

Ідея проєкту	Я. В. Мазурчак, І. В. Козлик
Технічний редактор	А. П. Мазурчак
Складання	І. В. Козлик
Комп'ютерна верстка, оригінал-макет	І. В. Козлик
Коректура	Л. М. Вашкевич
Макет обкладинки	І. Я. Третяк

НБ ПНУС



696747

Підписано до друку 18.03.2003. Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman, Bookman Old Style, Haettenschweiler. Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 19,25. Видав. арк. 20,75. Наклад 320 прим.

ТзОВ „ПОЛІСКАН” 76000, Івано-Франківськ, вул. Білозіра, 15  
Видавництво „ГОСТИНЕЦЬ” 76010, Івано-Франківськ, вул. Короля Данила, 14<sup>б</sup>/45

**Автор висловлює щирю подяку всім, хто своїми порадами, морально, матеріально чи фінансово допоміг здійснити видання цієї книги.**

**Серед них:**

- колегам по Прикарпатському університету ім. В. Стефаника:
  - кафедрі світової літератури на чолі з доктором філологічних наук, професором **В. Г. Матвійшиним** за підтримку і допомогу під час написання і обговорення книги;
  - кандидату філологічних наук, доценту кафедри української мови **Н. Я. Тишківській** за допомогу в літературному редагуванні тексту;
  - кандидату філологічних наук, професору кафедри англійської філології **В. О. Кравченку** за допомогу в роботі з англомовними текстами;
  - кандидату філологічних наук, доценту кафедри загального і порівняльного мовознавства **С. П. Гандзюку** за допомогу у роботі з німецькомовними текстами;
  - викладачеві цієї ж кафедри **Л. Д. Шипайло** за допомогу у роботі з латиномовними текстами;
  - працівникам університетської Наукової бібліотеки (директор кандидат філологічних наук, доцент **М. В. Бігусяк**): зав. відділом комплектування і обробки літератури **Л. О. Волошин**, зав. сектором **О.-І. І. Шевчук**, головному бібліотекареві **О. Б. Гуцуляку**, бібліотекарям **К. І. Марків** та **Ю. О. Голуб** за допомогу у бібліографічній роботі і забезпечення належних умов для роботи з художніми і науковими джерелами у процесі написання книги;
  - проректору з наукової роботи, доктору фізико-математичних наук, професору, лауреату Державної премії України в галузі науки і техніки **Б. К. Остафійчуку**, а також колишньому начальникові наукового відділу, кандидату історичних наук, доценту **В. Л. Комару** та фахівцеві наукової частини **Л. А. Зінюк** за постійну підтримку в