

83.3(0)3473  
к 55

І. В. КОЗЛИК

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Частина перша. Вступ.  
(Методологічні зауваги, методичні рекомендації і  
матеріали та repositoryum до фонових тем)



*Ніні Євгеніївні Крутіковій –  
науковому керівникові моєї кандидатської дисертації,  
члену-кореспонденту НАН України,  
доктору філологічних наук, професору,  
з почиттям глибокої поваги і щирої вдячності  
присвячую*

8  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ПРИКАРПАТСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

І. В. КОЗЛИК

ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ  
СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ  
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Частина перша. Вступ.  
(Методологічні зауваги, методичні рекомендації і матеріали  
та repetytorium до фонових тем)

63 9246 ч.з.

НБ ПНУС



639246

Івано-Франківськ  
ПЛАЙ  
ПОЛІСКАН

2001

ББК 83.3(4)42

К 59

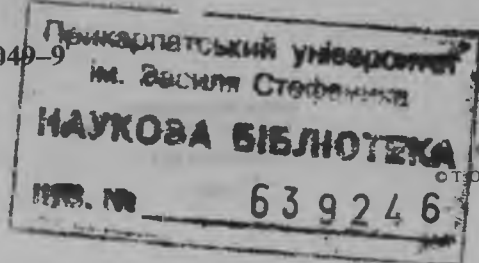
Друкується за постановою вченої ради  
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника

**Рецензенти:**

доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології Чернівецького державного університету ім. Ю. Федьковича **С. Д. Абрамович**;  
доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника **В. Г. Матвійшин**.

Автор вважає своїм обов'язком висловити щире подяку колегам по Прикарпатському університету ім. В. Стефаника — доктору філологічних наук, професору кафедри світової літератури **М. В. Теллінському** та кандидату педагогічних наук, доценту цієї ж кафедри **Ю. І. Султанову** за консультації, критичні зауваження та цінні поради під час роботи над рукописом посібника; кандидату філологічних наук, доценту кафедри української мови **Н. Я. Тишківській** за допомогу в літературному редагуванні тексту; кандидату філологічних наук, доценту кафедри загального і порівняльного мовознавства **С. П. Гандзюку** за допомогу в роботі з німецькомовними текстами; викладачеві цієї ж кафедри **Л. Д. Шипайло** за допомогу в роботі з латиномовними текстами; кандидату філологічних наук, професору кафедри англійської філології **В. О. Кравченку** за допомогу в роботі з англословними текстами; працівникам університетської наукової бібліотеки **О.-І. І. Шевчук** (зав. сектором) **О. Б. Гуцуляку** (головному бібліотекарю), **К. І. Марків** та **Ю. О. Голуб** (бібліотекарям) за допомогу в бібліографічній роботі; інженерові-програмісту кафедри теоретичної й експериментальної фізики **С. І. Вашкевичу** за допомогу під час підготовки рукопису до верстки; заступнику головного бухгалтера **К. М. Фученко** та вчителів університетської школи-лицею № 23 **Е. М. Коласів** за допомогу в підготовці даного видання.

ISBN 966-640-049-9



© І. В. Козлик, 2001

© ТЗОВ "Поліскан", 2001

**ЗМІСТ**

Пояснювальна записка.....4

**I**

**Європейське Відродження як історико-культурна й історико-літературна доба (Методологічні зауваги в формі repetytorium`у)**

Загальне визначення поняття.....	5
Особливості і вектори "картини світу" доби Відродження .....	20
Сфера загальних світоглядних основ Відродження .....	20
Проблема людини в ренесансній свідомості.....	31
Естетика Відродження .....	42
Поетика Відродження .....	52
Замість висновків .....	70

**II**

**Основна бібліографія**

Художні тексти в українських і російських перекладах .....84

Бібліографія наукових, науково-методичних та навчальних джерел з історії західноєвропейської літератури доби Відродження.....88

**III**

**Repetytorium до фонових тем**

**Тема 1.** Проблема «Схід – Захід» — «Захід – Схід» в аспекті методологічних засад вивчення західноєвропейської літератури XIV — початку XVII ст. ....106

**Тема 2.** З історії культурного обміну і взаємозв'язків між Заходом і Сходом .....107

**Тема 3.** Західноєвропейське Відродження і культура Сходу .....108

**Pensum contrale** з історії західноєвропейської літератури доби Відродження .....119

## Пояснювальна записка

Культурно-історична доба європейського Відродження — це самостійна, завершена в собі епоха культурного розвитку, яка була породжена добою Середньовіччя. За всіх тісних органічних зв'язків між цими епохами, вони суттєво відрізняються одна від одної своїми “картинами світу”, ціннісними орієнтирами, тенденціями та закономірностями розгортання. Основні параметри літературно-естетичної еволюції, зберігаючи культурну спадкоємність, з переходом до Відродження переосмислюються і набувають іншого в порівнянні з Класичним Середньовіччям змістовного наповнення й акцентації.

У методичному плані важливо врахувати те, що вивчення європейської 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.

Усе це зумовлює необхідність переглянути існуючі вузівські підходи щодо європейської літератури Відродження, коли її розглядають в загальному навчальному курсі “Історія зарубіжної літератури. Середні віки та Відродження”. Відокремлення Ренесансу від Класичного Середньовіччя і вивчення його у вигляді самостійного навчального курсу дозволило б суттєво розширити проблемну насиченість, підвищити якісний рівень освоєння студентами відповідного історико-літературного матеріалу і більш конкретно та диференційовано розглянути провідні тенденції європейського літературного процесу цієї історико-літературної доби\*.

Саме у відповідності до такої настанови зорієнтований даний посібник\*\*, який базується на тих же загальних методологічних засадах, що й попереднє видання, присвячене західноєвропейській середньовічній літературі\*\*\*, чим

\* Необхідним є вивчення історії слов'янських літератур (зважаючи на ситуацію культурного пограниччя) й історії східних літератур (з огляду на потребу в загальносвітовому літературному контексті для усвідомлення специфіки європейського літературного розвитку) в якості самостійних серед обов'язкових історико-літературних курсів в структурі навчальних дисциплін. Та це тема для окремого розгляду.

\*\* Вказівка в його назві на об'єднаний курс “Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження” збережена через необхідність відповідати існуючій у вузах структурі навчальних дисциплін. Правда, за реальною кількістю годин, на які сьогодні розрахований цей курс, навряд чи можна говорити про спеціальне вивчення заявлених у його назві історико-літературних епох. Якщо ж враховувати ще й те, що з переважною більшістю художніх текстів студенти стикаються вперше, та ще й часто-густо в хрестоматійному варіанті, то стане очевидним, що мова повинна йти про курс, який би мав, щонайменше, іншу офіційну назву — “Вступ до історії західноєвропейських літератур середньовічної цивілізації. Доба Середньовіччя й епоха Відродження”.

\*\*\* Йдеться про посібник: *Козлик І. В.* Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги, методичні рекомендації та репертуаріум до тем). — Івано-Франківськ, 2000. Про методологічні та загальнотеоретичні засади сучасного вивчення історико-літературного процесу див. на с. 8–13.

забезпечується загальнотеоретична єдність у підходах до розгляду історико-літературної еволюції. З метою досягнення необхідного для навчальної літератури ступеня уніфікації в основному збережена і структура вказаного попереднього видання.

## I Європейське Відродження як історико-культурна й історико-літературна доба (Методологічні зауваги в формі *reperytorium*'у)<sup>1</sup>

### ЗАГАЛЬНЕ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

— Як з'явилося поняття “Ренесанс” (“Відродження”) і коли воно ввійшло до наукового вжитку?

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 Панофського, 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 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

<sup>1</sup> *Reperytorium* побудований 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. 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, з метою забезпечення орієнтації студентів у наукових дослідженнях певної спеціальної проблематики. Всі наступні покликання див. на с. 70–84.

(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 графік Лоренцо Вадла (1407–1457) заговорив у своїй граматиці 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. 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 розвиток. До релігійних аналогій народження, просвітлення й пробудження люди Ренесансу звернулися 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).

— *Яке найбільш загальне сучасне визначення епохи європейського Відродження і з чим пов’язане виникнення ренесансної культури?*

**Відродження** (чи Ренесанс, фр. Renaissance) — історико-культурна (а в більш вузькій сфері власне історії літератури — історико-літературна) доба в рамках середньовічної цивілізації, що попри свій тісний зв’язок з Середньовіччям все ж 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. При цьому вважається, що базисні 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 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 західноєвропейських 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) нашаруваннями, різноманітністю власне національних джерел, умов та факторів культурного і літературного розвитку тощо.

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 голіардів (вагантів), куртуазної лірики, рицарського роману і т. і. При цьому 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.

— *Що дає підстави для розгляду Відродження як окремої, самостійної культурно-історичної доби?*

1. 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. Принципово інший 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 переорієнтацією 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 (біля 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, підсилило 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 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 незрівнянню локальні часові терміни, 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) періоду, 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>. В 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 приниження іншої (скажімо, гуманізм за рахунок модернізованого середньовіччя чи навпаки); в) не спотворює реальної апмлітуди цієї суперечливої і динамічної епохи європейської культури<sup>12</sup>.

#### — Як співвідносяться між собою 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 Класичного Середньовіччя. Тут доречне таке зауваження С. Д. Сказкіна: “Розвиток матеріальної та розумової культури, який дався взнаки особливо яскраво наприкінці XV й напочатку 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 вмщалися в філософсько-богословську

систему 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 доби.

В такому аспекті зберігається можливість розуміти під гуманізмом, слідом за О. Ф. Лосєвим, суспільно-політичну, громадську, педагогічну, побутову, загалом практичну і моральну сторону 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 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 прав окремої людської особистості. І справа 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.

— *Чим відрізняється ставлення до Античності Середньовіччя та Ренесансу?*

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 пристасної 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>.

— *В чому більш конкретно полягають особливості ставлення гуманістів до античної спадщини?*

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, Сронім й ін.)<sup>16</sup>. Гуманісти хотіли звільнити євангельське 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 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 Античністью — 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 засобом “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 Цицерона (106–43) чи Тіта Лівія (59–17), Марсіліо Фічіно (1433–1499) засвічував лампаду перед погруддям Платона (біля 427–біля 347), а Франсуа Рабле (1494–1553), який вважав абсолютно істинним кожне слово Гіппократа (біля 460–377), зі справжнім занепокоєнням розмірковував про ті біди, які обов’язково стануться в медичній практиці, якщо при виданні текстів цього грецького лікаря закрадеться хоча б 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, взяту 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 в цій багатоміжовій драмі античної культури акцентував і привілеював лише сам факт суперечливості цієї культури. Він спробував перенести 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, сформувати 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.

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.

— *В чому полягають 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. Вказаний книжний характер викликав опозицію серед ренесансних діячів іншої орієнтації, наприклад, серед adeptів “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 Парасельс 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 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, включалася в певний сплав (християнство, гротеск, магія, рицарська легенда), який у цілому був ще міфологічною реальністю мислення, його розумом, а не забобоною, 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 прәстором, 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>.

— Чи передбачало Відродження якусь ідеальну суспільну ситуацію?

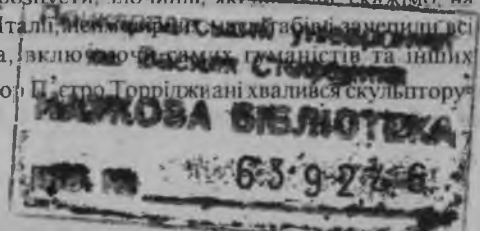
Ренесансний культурний розвиток не передбачав якоїсь ідеальної суспільної ситуації, тому що:

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. Лосєв.

Цей “зворотний бік” Ренесансу виражається у притаманному тій добі розгулі пристрастей, свавілля, розпусти, злочинів, які досяди скажімо, на батьківщині Відродження — в Італії, менш помітні, але зачепили всі кола тогочасного суспільства, включуючи навіть гуманістів та інших ренесансних діячів. Так, скульптор П'єтро Торріджіані хвалився 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 язика” 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) Сигізмундо Малатеста (1432–1467), який в 13 років вже водив військо і показав як великі військові здібності, так і неймовірно жорстоку, дику та похитливу натуру. Заради досягнення якоїсь своєї мети він здатен був перебути будь-які злигодні. В його палаці збиралися філологи і в присутності *rex* (так вони називали Малатесту) вели свої вчені диспути. Дорогіціннішою здобиччю свого походу в Морею Малатеста вважав останки платоніка Гемістія Плетона, які він перевіз в Ріміні 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 згвалтування 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 епалення 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 священників. У Ріміні він побудував в язичницькому стилі храм, нібито присвячений св. Фран-

цискові, а насправді назвав його на честь своєї коханки “Святилищем божественної Ізотти” і прикрасив міфологічними зображеннями.

На всі віки отримала сумну славу своїми злочинами родина Борджиа, вже глава якої Родріго Борджиа (1431–1503), він же папа Олександр VI (пантифікат 1492–1503), поєднував у собі честолюбство, користоловство та розбещеність з блискучими здібностями та енергією. Він торгував посадами, милостями і відпущенням гріхів. Він і його син Чезаре Борджиа (біля 1475–1507) збирали на своїх пічних 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 Борджиа, 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 Борджиа, наслідком діяльності якого, окрім усього іншого, було й об’єднання Романьї, 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 вішав, жорстоко пограбував місто Вольтерру, не цурався інтриг, пов’язаних з отрутою та кинджалом. Коли в 1478 р. викрили заколот Якоппо Пацці, міські вулиці були покриті шматками тіл заколотників та їх родичів, і багатьох вішали на вікнах монастиря.

У 1450 р. в Мілані захопив владу кондотьєр Франческо Сфорца (1401–1466), який завдяки своїй величезній енергії і здібностям зміцнив положення своєї родини і відчутно підняв Мілан. Успадкувавши владу, його син Галеццо Марія Сфорца закопував живими свої жертви, виставляв на посміховисько зваблених ним жінок, а його брат Лудовіко Моро був запеклим інтриганом, заколотником, 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 склепів, шинків, ігорних і публічних будинків, оргії монахинь, п’янство й бенкети в церквах, бій биків, маскаради, придворні блазні у

Ватикані, 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>.

Разом з тим обидві ці сторони Відродження — “передня” і “зворотна” — мають єдине джерело і є, на думку О. Ф. Лосева, 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.

#### ОСОБЛИВОСТІ І ВЕКТОРИ “КАРТИНИ СВІТУ” ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

##### СФЕРА ЗАГАЛЬНИХ СВІТОГЛЯДНИХ ОСНОВ ВІДРОДЖЕННЯ

Єдино доступним і безперечно переконливим для гуманістів було середньовічне уявлення про ціннісно упорядкований Космос. Це уявлення в них підкріплювалося платонівською та аристотелівською 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 об’рунтувати 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. В самому Західному Ренесансі, пише з цього приводу О. Ф. Лосев, матеріалізм і атеїзм були відсутні, і з’явилися вони в Західній Європі не раніше XVIII ст.<sup>25</sup> Криза в західній церкві,

яка викликала спочатку Реформацію, а потім і Контрреформацію, не торкалася християнства як такого, не зачіпила його авторитетності як віри. 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); в свою чергу, католицька церква, витримавши удари реформаторів, у процесі оновлення своєї діяльності відповідно до нових історичних умов активно використовувала, на відміну від протестантизму, досягнення гуманістичної думки. Відомо, що традиційна полеміка між томізмом і аверроїзмом врешті-решт призвела наприкінці XVI ст. до виникнення так званої “другої схоластики”, яка стала ідеологією Контрреформації<sup>30</sup>. В будь-якому разі, як зазначає В. І. Рутенбург, “Бог присутній в філософії навіть найрадикальніше налаштованих мислителів Відродження”<sup>31</sup>.

Крім того, гуманізм не суперечив загальним основам християнського віровчення, а тільки привілеював 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, Вергілія й Овідія й ін.), заборонити поезію, риторіку, історію, правознавство, які вже давно склали невід’ємну частку західноєвропейської культури. А факти настоювання 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>32</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>33</sup>, її ренесансний побут включає 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 Ареопагіта, 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 обов’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 природнім, 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 самодостатність в достатньо точних категоріях.

Нарешті, в розмові про світоглядні основи Відродження варто

зважити на те, що ренесансні діячі дотримувалися різних філософсько-етичних поглядів.

### Ренесансний (світський) платонізм і неоплатонізм

*Довідка.* 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, слушних й загальнонезрозумілих спостережень: 1) повітрям можна дихати, але ідеєю повітря дихати неможливо; 2) частина та суцільна текучість речей заважає відрізнити 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 ідей визначає собою, осмислює й організує також всю людську особистість.

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 ідей) є самосвідомістю і одночасно тим, що мислить, і тим, про що мислиться. Нус – це надкосмічна свідомість, розумова (інтелігібельна) 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 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.

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 в 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, зокрема такою його модифікацією, як неоплатонізм, який 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 значимості будь-якої платонівської категорії. Неоплатонізм наблизив платонівську систему до людини, перевів її на мову людського переживання, залишивши при цьому за буттям його об'єктивність<sup>34</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 ідей 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. Лосев 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>35</sup>.

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 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>36</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” (*possest=posse est*<sup>37</sup>). Тут буття і можливість — одне й те ж саме<sup>38</sup>. 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 Кузанський 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 творчого начала і цим бути подобою творчого абсолюта (Бога), тобто не залежати від своїх конкретних проявів і не потребувати для своєї діяльності іншого прообразу, крім самого себе<sup>39</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, 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 передує буттю суцього<sup>40</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 значимість, вираження, починає світитися своїм внутрішнім 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 актуалізації <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 так 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 іти за процесом буття, за його назріванням та його окремими моментами, що суцільно нарастають 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 безоглядністю 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>41</sup>. Загалом О. Ф. Лосєв 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 Плотіном, 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, сходиться 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>42</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 “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 Рахілі та Магдалині і має собі заступника в Сатурні<sup>43</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 колового 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”, “насолода” або “краса”, “любов”, “цногливість”<sup>44</sup>. М. Фічіно повністю визнає язичницьку наготу<sup>45</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 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 (біля 1552–1599), Джона Донна (1572–1631) і навіть Антоні Ешли Купера, графа Шефтсбері (1671–1713) й ін.

Нарешті, Джордано Бруно був творцем однієї з найбільш закінчених та несуперечливих форм пантеїзму<sup>46</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” (1584), “Про безмежність, Всесвіт і світи” (всі — 1584), “Про героїчний ентузіазм” (1585), “Про невімирне і незліченне” (1591). Логіка думки Бруно в аналітичному викладі О. Ф. Лосева постає такою: в світі існують незліченні 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 найсправжнішим 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 світовий розум і загальна єдина і неподільна субстанція світу, в якій збіглися всі протилежності, перебуваючи тут в нерозгорнутому вигляді. Проте, як зазначає О. Ф. Лосєв, 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>47</sup>. Це і обумовило трагічну людську долю цього мислителя<sup>48</sup>. Хоча світосприйняття Бруно зводилося до послідовного ренесансного неоплатонізму, все ж воно було позбавлене буттєвого персоналізму та монотеїзму. Ось чому, вважає О. Ф. Лосєв, у порівнянні з Миколою Кузанським, Флорентійською академією і представниками верхнього 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 (понтіфікат 1484–1492) дізнається в астрологів про хід своєї хвороби, папа Юлій II (понтіфікат 1503–1513) — про день свого коронування, папа Павло III (понтіфікат 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 (понтіфікат 1513–1521) теж позитивно ставився до астрології, вважаючи, що вона надає особливого блиску його папському двору. Ще більше залежали від астрології світські правителі. 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 труп 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>49</sup>. За часів Відродження гадали на трупах, приготувляли любовні напої, викликали демонів, закопували в землю віслюків 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 проґокам за їх пророцтва, не говорячи вже про те, що повії, щоб привернути 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 захоплювалося і все європейське Відродження<sup>50</sup>.

Чаклуном і магом вважався і інший типозий 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 можливість 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 чаклунством.

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).

#### ПРОБЛЕМА ЛЮДИНИ В РЕНЕСАНСНІЙ СВІДОМОСТІ

— *Чим є людина для ренесансної свідомості — індивідом чи індивідуальністю?*

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 омеґою була суспільна та метафізична спільність, з неї і виводилося і до неї поверталася — до надособистої, авторитарної й абсолютної інстанції — будь-яке виділення з натовпу”. При цьому будь-яка культура містить у собі якийсь ідеал положення окремої людини в світі. Ось таке граничне, 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 похідного, 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>51</sup>.

— *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>52</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>53</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). В 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 людини), 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>54</sup> При цьому варто згадати і про те, що сама ідея обожнення — це споконвічна церковна ідея<sup>55</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>56</sup>.

Звідси ренесансний антропоцентризм не відривав людину від Бога і всього того, що вважається об'єктивно значимим, а включав її в досконалий і прекрасний космос на правах його органічної частини. З точки зору ренесансного антропоцентризму “обожнена людина не піщинка в обожненому космосі. Вона вираження тих самих космічних сил, котрі пронизують весь світовий простір”<sup>57</sup>.

Зважаючи на причетність людини до Бога, гуманісти возвеличували її (людину) як представника родових можливостей усього людства, тобто перенесли акцент з ідеї “обожнення” людини (яке дається тільки по благодаті) на ідею “обоження” (абсолютизації) людини в сенсі підкреслення “божественних” у своїй безмежності пізнавально-етичних і творчих можливостей людини стосовно світобудови<sup>58</sup>. Для Піко делла Мірандоли, 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 Мірандоли 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 реальність<sup>59</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>60</sup>. Саме ідея культивування, постійного самовдосконалення 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 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 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>61</sup>.

Але, як зазначає О. Ф. Лосєв, 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, попиту 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 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), *долю* (фатальне розташування й порядок подій, що підкоряють собі любов), *об'єкт* (предмет любові і корреляти з 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”. В 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 спогляданнях 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 осягається 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, ще зветься фізичною і підпорядкована статі, як знаряддю 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>62</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 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, ігровим 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>63</sup>.

— *Що конкретно означає це “розуміння матеріальної людини”, яке так активно обґрунтував 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 покладалися 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 делла 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>64</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.

— *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>65</sup>. Зокрема побічним продуктом ренесансного вільнодумства, крім зростання впливу на освічених людей забобонів, виявився бурхливий розвиток культу диявола.

В Середні віки не тільки народна уява створювала образ недоумкуватого і часто обдуреного диявола, але й вчені-богослови, побоюючись маніхейства<sup>66</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>67</sup>. В свою чергу, такі християнські богословські авторитети, як Аврелій Августи 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. Так, 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 француза Рютбефа (біля 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 лушче його на очах у глядачів).

Таке саме становище можна спостерігати в середньовічній іконографії. Французький дослідник XX ст. Жан Делюмо, який спеціально студював 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 дияволізму" (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-Шовіні»<sup>68</sup>.

Образ диявола починає суттєво змінюватися за часів перехідної до Ренесансу доби, а, починаючи з Данте, він постає все більш страхітливим, 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, незвичайна пам'ять, якою він може нагородити своїх підданих, і якому в цьому поцейбічному (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 Страсбургського 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>69</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>70</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 Ж. Делюмо зазначає: "Дійсно парадоксальним є безмірне перебільшення влади злого духа: екзорцист покірливо звертається до нього за інформацією стосовно методів Господа"<sup>71</sup>.

Віра в могутність сатани охопила за доби Відродження всіх: гуманістів, католиків, протестантів, — і між 1575 та 1625 рр. вилилася 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>72</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 поневолені 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 плотського 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>73</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 і граничної суперечливості.

Саме за таких умов протікала епідемія полювання за відьмами і 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 єретиків з самого початку християнства мало досить м'який характер і не було пов'язане з покаранням державних злочинців. Загалом в Середні віки покарання для єретиків 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 єретиків, конфіскувати їх майно, а їх самих спалювати, хоча надалі права інквізиторів знов ж таки не були незмінними — вони то розширялися, 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. В Німеччині, якщо не брати до

уваги спалення відьм, до Реформації взагалі не було ніякої інквізиції, а з часів Реформації переслідування єретиків здійснювалося місцевими єпископами.

У 1487 р. виходить вже названий вище трактат двох інквізиторів Г. Інстіторіса та Я. Шпренгера "Молот відьм"<sup>74</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. В XVI ст. в багатьох невеликих німецьких територіях п'ять десятків відьм часто відправлялися на вогнище вже за один раз"<sup>75</sup>. Підраховано, що за 150 років (тобто до 1598 р.) в Іспанії, Італії та Німеччині страли на вогнищі 30 тис. відьм.

Таким чином, розквіт ренесансної культури супроводжувався розквітом фанатизму і атмосфери страху, під тиском яких жажливі страсти 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>76</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 об'являлися їх співниками, 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 "Гептапломерос", яку Л. Є. Пінський називає "біблією для невірних" найближчих століть<sup>77</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 перевидався), в якому, називаючи автора "Молоту відьм" "многомудрим інквізитором Шпренгером", стверджує: "Жодна відьма з мільйону не була б звинуваченою і покараною, якби до неї застосовувалася звичайна судова процедура: підозри і достатнім виправданням для тортур, бо слухи ніколи не виникають на порожньому місті". А коли учень Агріппи Неттесгеймського, Вір, спробував виступити на захист жертв полювання за відьмами, той же Ж. Боден звинуватив його самого в співництві 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 поставали 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.

### ЕСТЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

Зразу треба вказати на те, що справжня й основна естетика європейського Відродження як цілком визначений, за словами О. Ф. Лосева, тип культурно-історичної свідомості<sup>78</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 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 в цьому відношенні є прихильність ренесансних діячів (від богослова і кардинала Миколи Кузанського до філософа Піко делла Мірандола) звертатися 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>79</sup> і при цьому потрапляє в ситуацію, що несе з собою нову суперечливість. “Людина, — зазначає з цього приводу О. Ф. Лосев, — яка покляла 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>80</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 принципом 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 співвідношення частин, або гармонія, і при цьому краса та гармонія проникнуті й утворені числом і є продуктом божественного чи людського Розуму.

Гіло 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>81</sup>. Більше того, принцип насолоди постане в другій половині XV ст. одним з принципів тієї всесвітньої релігії, засади якої з церковної кафедри проголошував Марсіліо Фічіно<sup>82</sup>.

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 значимість. 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>83</sup>. 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. Ось чому 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 вчителем 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 поділяє 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-єдиному погляді, яку утворюють предмети [природи]”<sup>84</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>85</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 притаманні 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>86</sup>.

Варто також зважити і на те, що розуміння естетичної категорії “краси” не було однаковим у всіх ренесансних митців, представників італійського Ренесансу і Північного Відродження. Так, Леонардо да Вінчі, який 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 винятку і, якщо зауваження будуть здаватися йому слухними, повинен покращувати свій витвір<sup>87</sup>.

Помітна еволюція у поглядах на красу спостерігається в естетичних поглядах 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>88</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 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>89</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>90</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>91</sup> і тому має дві 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>92</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 елліністів свого часу Лудовіко Кастельветро (1505–1571) новизна і насолода взагалі 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>93</sup>.

“Основний факт, явище, — пише А. Шастель, — яке можна

розглядати як технічне визначення Відродження, — це потреба розмежувати повсякденне життя і духовну діяльність”<sup>94</sup>. В 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>95</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, біля 1330–1350 або біля 1285–1349) з їх вченням про *інтенційність*, тобто смислово 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 ст. дії “першої інтенції”, а рефлектуємо (аналізуємо, логічно опрацьовуємо) власні уявлення про речі. У “другій інтенції” слово постає не знаком речі (знак речі дає “перша інтенція”), а знаком знака речі. В 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>96</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 художнього, яке, ніби не існуючи емпірично реально, разом з тим так втілює і конкретизує різноманітні ідеї, ніби вони емпірично існують перед нашими очима<sup>97</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 вперше відокремив мистецтво від релігії і зробив естетичний предмет самостійним і оригінальним, який не зводиться ні просто на буття і ні просто на небуття. Естетичний предмет був для В. Оккама тільки знаком знака по-справжньому 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 В. Оккам був францисканським монахом.

Виділенню мистецтва в окрему сферу, розмежуванню його з релігією і глибокому входженню в його специфіку помітно сприяло 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 (біля 1240 – біля 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. Так чи інакше, П. Помпонаці об'єктивно зміцнював віру Високого 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.

В цілому здійснений ренесансними діячами засобом імплантації синтез античності і середньовіччя в сфері художнього мислення призвів до народження нової, життєздатної естетики, яка сформувалася в недрах гуманізму і в літературі Нового часу розцвіла епохальними літературними напрямками (в сучасному розумінні цього терміна) — барокко і класицизмом.

### ПОЕТИКА ВІДРОДЖЕННЯ

**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>98</sup>. Митець повинен спіймати “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 Петрарки самодостагню 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>99</sup>.

Для Боккаччо поезія — пристрасне прагнення знайти і виразити знайдене словом, спонука, яка походить від Бога і властива небагатьом. В 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>100</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>101</sup>). Крім того, разом 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. Лосєва, міркування про красу в період Високого Ренесансу стосувалися радше самого феномену краси в його безпосередньому впливі на людину, а не мистецтва як специфічної й самобутньої сфери, що вимагає спеціальної рефлексії, та й самі ці спроби теоретичних роздумів не відрізнялися послідовністю й системністю.

Уперше проблема саме теоретичного обґрунтування художнього пізнання і творчості виникає у другій половині XVI ст. Супроводжувалося це постановкою в чіткій формі питання про художню значимість ідеї, здійсненою в XVI ст. завершальним Ренесанс художнім й теоретико-естетичним напрямом — маньєризмом (сам термін *manierismo* ввів до вжитку італійський живописець, архітектор та історик мистецтва Джорджо Вазарі, 1511–1574)<sup>102</sup>. Сутністю маньєризму в естетиці Ренесансу, вважає О. Ф. Лосєв, 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 глумачиться маньєристами як така, що повністю визначається божеством, та все ж сприйняті нею божественні форми тепер трактуються як суб’єктивно-апріорні<sup>103</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 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 Ломаццо (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<sup>104</sup>. 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>105</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 отримується шляхом узагальнення з почуттєвого досвіду, а не шляхом духовного осяння з неба<sup>106</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>107</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 національного італійського класичного стилю вже неприйнятні ні для кого.

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, прости́й народ” (Л. Кастельветро), то їх опоненти Джуліо Чезаре Скалігер, Вінченцо Маджи, 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 Чінквеченто 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.

В 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 Франческо Страрпароли “Присмні 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, іраціональною 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>108</sup>.

**Принцип наслідування (“imitatio”).** 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>109</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 загадується батько. Ось чому, щоб бути оригінальним поетом, треба, за Петраркою, вііти майстерно приховувати наслідувальність. За такого підходу “здаватися”, “виглядати” самостійним 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 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, Анджело Поліціано не бажає зв'язувати себе якимсь одним і абсолютним взірцем, а прагне сприймати античну літературу у вигляді *різноманітності*. Завдяки цьому ліквідувалося ціннісне ранжування і, наприклад, пізнолатинські письменники у порівнянні з Цицероном чи Вергілієм зберігали свою цінність, тобто були не гіршими чи кращими, а *іншими*. В результаті виникає ситуація плюралізму<sup>110</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 індивідуальної 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, усіляке 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 нічиє загальне місце. Натомість ренесансний діяч,

гуманіст ставився до запозиченого по-господарському — так, ніби воно було домашнім, суто інтимним, що спонтанно виникло тут-і-тепер.

Крім того, бажану свободу творчості ренесансним митцям 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. В 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. “недбайливість”, “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 вміло 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 Фіренцуолі (1525) ідея “*imitatio*”, на якій з часів Петрарки стояла вся ренесансна культура, включаючи і самого Фіренцуолу, раптом починає отримувати відтінок народії<sup>111</sup>. Отже, сама доба Відродження, починаючи з Петрарки, не зводиться до початкових (“*imitatio*”) чи кінцевих (“*inventio*”) постулатів, а є їх поєднанням через категорію

“різноманітності”, що і дозволяло змагатися й експериментувати з Античністю, не повторюючи її, а римуючись з нею<sup>112</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 на “Канцону про кохання” Піко делла Мірандоли. 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>113</sup>.

Правда, постійні заклики предстваників 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 починали 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 художне відтворення людського тіла досягало такої афективної напруги, що виявлялося складовим моментом цілої космічної катастрофи<sup>114</sup>. При цьому показово, що відкривачами пейзажу у власному розумінні слова знов ж таки виявилися не італійці, а німці та представники інших народів європейської Півночі<sup>115</sup>.

Статус художньої реальності і мистецтва. З питанням про творчість як наслідування в естетиці Відродження пов'язана і проблема співвідношення художньої реальності і позахудожньої дійсності. Показовою 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. Живопис для Леонардо да Вінчі надає “почуття з більшою істинністю й достеменністю творіння природи”, бо розповсюджується на поверхні, кольори і фігури всіх створених природою предметів<sup>116</sup>. Мистецький твір постає у 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. Лосєв, 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 своєрідною 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 емке значення, ніж це було в Античності чи в Середньовіччя. “Словесність” була для італійських гуманістів до ХV ст., а то і почастіше 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 ХІV 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>117</sup>.

**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>118</sup>. Це стосується перш за все принципу риторики, на базі якого реалізується на вказаній стадії закон культурної спадкоємності. 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, стильових прийомах, жанрах, “сюжетах”, заготовлених давниною<sup>119</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 впорядковування 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 і ін.) є



неправомірною 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>120</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>121</sup>. Іншими словами, сам термін “риторика” Валла розуміє не стільки за давньоримським теоретиком ораторського мистецтва Марком Фабієм Квінтіліаном (біля 35 – біля 96), якого вважав своїм головним учителем і авторитетом, а 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>122</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 мисленні, тобто смисловий зв’язок, який кваліфікується як мовний, а не як механічне відображення фактів<sup>121</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 впливають 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 епіграм 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 тоніка (і то дуже мало), але способи її абстрактного препарування не змінюються”<sup>124</sup>, що і надає різним авторам протягом величезного проміжку часу іудео-християнської наддоби очевидну однорідність.

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 почуття автора<sup>125</sup>. Інший прояв вказаної однорідності впливає 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. Джаночцо 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>126</sup>. На цій підставі С. С. Аверінцев робить висновок про те, що і в ренесансному ідеалі універсальної людини “сама риторика була знаряддям, за допомогою якого Відродження визначало і утверджувало себе перед лицем минулого”<sup>127</sup>.

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>128</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 Анджело Поліціано в своїх “Станцах про турнір” чи “Орфеї”, оперуючи кліше (загальним місцем, взятим у того чи іншого античного письменника), одночасно наполягають на дистанції, яка відокремлює їх від давніх, кладуть в центр риторичного мовлення *себе* як цілого, складовим якого постає тепер сама риторика<sup>129</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 травестіювання класичної риторики, яскравим взірцем чого є творчість Лоренцо Медічі.

В 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, 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 взагалі: 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 роду, загальні — і тому занадто легкі, занадто відомі (= беззмістовно-нечіткі) — поняття і дефініції. У ренесансній риторичній 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 в 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 пристрасність, 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 вірада, 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>130</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 “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 відчувати свою силу і при цьому залишатися несказанною<sup>131</sup>.

Нарешті, в результаті включення риторики в просторіччя, яке відбувається в поемі Лоренцо Медічі “Полювання на куріпок” і, навпаки, входження просторіччя в риторичну, 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 якось по-іншому. Ця інаковість полягає в тому, що адекватні для класичної риторики елементи отримують тепер відверту маскарадність, якій притаманна при цьому своя серйозна поетика, своя серйозна травестія<sup>132</sup>.

Таким чином, якщо вважати риторичну грою першого порядку,

то у гуманіста вона входить складовим елементом в гру другого порядку. В такій ситуації риторика вже не тотожня собі, бо автор нею не 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, *стиплізація*, завдяки якій ренесансні митці знаходили в традиційній риторичній ту опорі, яка дозволяла їм бути природними, залишатися самими собою<sup>133</sup>.

Співвідношення позицій С. С. Аверінцева і Л. М. Баткіна. Стосунки між викладеними вище позиціями авторитетних учених не зводимі 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 втілювався у книзі Л. М. Баткіна. 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.

Фабульно-сюжетний 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. Так, “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>134</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 міфологічні 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 якій 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>135</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.

Жанровий рівень творів. Ренесансним творам властива певна позажанровість (у значенні немоножанровості чи жанрової синтетичності або контамінаційності форми). Вона є наслідком реалізації провідних естетичних настанов 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>136</sup>.

Прикладом такої жанрової синтетичності може служити жартівлива поема (фроттола) Лоренцо Медічі “Полювання на куріпок”, в якій вся увага автора зосереджена на зображенні конкретних вражень від яскравих подорож, 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 Орlando) і чимось на зразок побутового нариса, між пастораллю і фроттолою, між житейською соковитістю і витонченими загальними місцями<sup>137</sup>. 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>138</sup>. В свою чергу, і Сервантес увішов в історію літератури як творець синтетичного романного жанру. Приклади можна легко продовжити<sup>139</sup>.

#### Сфера взаємодії західної та східної поетичних традицій.

Універсальність і культурна відкритість ренесансної свідомості знайшли свій відбиток у нарощенні впливу східної поетики на художні системи європейських ренесансних митців<sup>140</sup>. Яскравим прикладом 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 сьогодні.

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-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>141</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 1243 р. андалузським арабським поетом Абен Саїдом<sup>142</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”). В “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 нахилиє 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 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 зашифровував свої вірші, іншими поетами барокко не вживається<sup>143</sup>.

## ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

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, опозиційна 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>144</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 індивідуальності 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>2</sup> Див. про це: *Panofsky E. Renaissance and renaissances in Western art.* — Stockholm, 1960. — С. 8–11.

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

<sup>4</sup> Спираючись на Е. Панафського, О. Ф. Лосев в 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.* — С. 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.

<sup>6</sup> Див. про це: *Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы.* — 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.

<sup>7</sup> Фа-стаж 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.

<sup>8</sup> Наприклад, як нагадує Г. К. Косиков, 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 край не безпечних бездушних демонів, що лише взяли собі людський вигляд (див. про це: *Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы.* — С. 228).

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

<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 виділити 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».

<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 «завобонів» і натурфілософських, пантеїстичних фантазматорій, 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).

<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.

<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> *Ориген* (біля 185–254) — відомий християнський богослов і філософ. *Тертуліан* *Квінт Септимій Флорекс* (біля 160–?) — відомий богослов. *Августин Аврелій* (354–430) — найвизначніший з отців давньої Церкви (doctores ecclesiae) християнського Заходу. *Лактанцій Люцій Целій Фірман* (біля 250 – біля 330) — відомий християнський письменник і ритор. *Еронім* (між 340 і 350 – 420) — один з великих учителів Західної церкви.

<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 і наст.; *Осиновский 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.

<sup>18</sup> *Имплантация* — лат. im від in + plantare садити. В даному випадку вживється в тому

ж значенні, що й термін *трансплантація* — лат. *transplantare* пересаджувати.

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

<sup>20</sup> *Натурфілософія* — філософія природи, особливістю якої є абстрактне тлумачення природи, що розглядається в її цілісності. В історії філософії межі між природознавством і натурфілософією змінювалися. В Давній Греції натурфілософія (греки називали її фізикою) фактично злилася з природознавством. За часів європейської Відродження вона в основному зберігає поняття і принципи античної натурфілософії (природа як живе ціле, тотожність мікрокосму 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 піклуються лише про книги Арістотеля, над якими проводять цілі дні" (Цит. за: *Горфункель А. Х. Томмазо Кампанелла*. — М., 1969. — С. 232).

<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 апіорні, 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.

<sup>23</sup> Баткин Л. М. Ренессансный миф о человеке // Вопр. лит. — М., 1971 — № 9. — С. 116–118. *Ремінісценція* — від *пінзолат*. *reminiscentia* 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. *existentia* існування — спосіб існування людської особистості. Як одне з основних понять філософського напрямку ХХ 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 конкретно неповторна особистість. При цьому екзистенція не є чимось тим, що можна раціонально визначити і об'єктивувати, а постає "відкритою можливістю", яко не підлягає об'єктивізації. Саме цим, з точки зору Ж.-П. Сартра (1905–1980), екзистенція відрізняється від заданої наперед сутності людини.

<sup>25</sup> *Де Санктис Ф.* История итальянской литературы. — М., 1964. — Т. 2. — С. 192.

<sup>26</sup> Див.: *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто / Пер. К. С. Шварсалона. — СПб., 1904. — С. 15–16.

<sup>27</sup> Приклади цієї непривабливої сторони ренесансних часів більш детально — див.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 122–134; *Буркгардт Я.* Культура Италии в эпоху 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>28</sup> *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 122, 121.

<sup>29</sup> Див.: там само. — С. 31.

<sup>30</sup> *Томізм* — від лат. *Thomas* Тома чи Фома — провідний напрям в католицькій філософії, заснований у ХІІІ ст. Фоמוю Аквінським. Основні ідеї: гармонія віри і розуму, божественний ієрархічний порядок, визнання загальних ідей у божественному розумі (тобто до одиничних речей), в самих речах (як загальному в одиничному) і людському розумі, що пізнає речі (тобто після речей). *Аверроїзм* — учення середньовічного арабського філософа ХІІ 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>31</sup> *Рутенбург В. И.* Возрождение и религия // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978. — С. 18.

<sup>32</sup> *Теїзм* — від гр. *theos* бог — релігійно-філософське вчення, яке на відміну від пантеїзму вважає Бога абсолютною нескінченною надсвітвовою і надлюдською особистістю, а на відміну від деїзму розглядає світ як здійснення божественного задуму (проміслю).

<sup>33</sup> Платонівська академія (її називали *Platonica schola* — "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 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: Крістофоро Ландіно (коментатор Вергілія, Горация, Данте), Лоренцо Медічі, Піко делла Мірандола (розширив інтелектуальний горизонт "Платонічної сім'ї" знайомством зі східними джерелами), Франческо Каптані, Анджело Поліціано й ін. на чолі з Марсіліо Фічіно. Кінцею ж платонічного руху сприяли заколот Пацці (1478), суспільні та релігійні хвилювання у Флоренції, революція 1494 р., загибель Савонароли, від проповідей якого академіки очікували оновлення християнського світу, і загалом наближення політичного падіння Італії (докл. див.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 316–351; *Chastel A.* Marsile Ficin et l'art. — Genève; Lille, 1954. — S. 7–14).

<sup>34</sup> Див. про це: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 69–73.

<sup>35</sup> Так, італійський гуманіст, історик, літератор та графік Лоренцо Валла (1407–1457) критикує формалістичну силістичку Арістотеля, не цінуючи його риторичної та ймовірної логіки. На початку Кватроченто італійський письменник та історик Леонардо Бруні (Аретіно, біля 1374–1444) перекладає Арістотеля "Етику", "Політику", "Економіку". Папа-гуманіст Микола V (пантіфікат 1447–1455) доручає грекам Трапезунцію та Газі переклад Арістотеля. Лауро Квіріно тлумачить Арістотеля публічно на площі у Венеції. Ермолао Барбаро кладе все життя на поширення Арістотеля. Навіть у самому центрі платонізму, у Флоренції, відданий Платону Аргіропул викладає публічно Арістотеля, італійський поет, гуманіст Анджело Поліціано (1454–1494) читає з кафедри арістотелевської "Етики", "Органон", "Аналітики", а Марсіліо Фічіно взагалі вважає Арістотеля шляхом до Платона. В свою чергу, і німецька Реформація ХVІ 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: там само. — С. 44–45). На доказ вказаної ідеї О. Ф. Лосев свідомо спрямував свою об'ємисту "Естетику Відродження".

<sup>36</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 possessi"), "Про учене незнання" ("De docto ignorantia"), "Про бачення Бога" ("De visionis Dei"), "Про припущення" ("De coniecturis"), "Гра в кулю" ("De ludo globi"), "Компендії" ("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 связь 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. Тахуризиной и др.; Сост. В. В. Библихина; Общ. ред. В. В. Соколова, З. А. Тахуризиной; Вступит. ст. З. А. Тахуризиной. — М., 1979–1980.

<sup>37</sup> Переклад латинських термінів М. Кузанського, зокрема категорії "possesse", подається за О. Ф. Лосевим (див.: *Лосев А. Ф. Естетика Возрождения*. — С. 292).

<sup>38</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>39</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. — С. 43).

<sup>40</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.

<sup>41</sup> "...людський світ і природний світ, — зазначає з цього приводу Дж. Сантінолло, — 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", кинуту у природу, яке 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 ученє 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>42</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 невмолимого часу, який поглинає те, що ним же породжено, а також як сімені, яке повертається в землю, що його породило. *Юнітер* — в римській міфології бог неба, денного світла, грози, цар богів, який ототожнюється з грецьким Зевсом, сином Кроноса.

<sup>43</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 Куців 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" (Ін 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 байдуже, що сестра моя лишила мене сому 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

взвістила про це його учням (Ін 20 1–18; Мк 16 9–11).

<sup>44</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", "блиском 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 незойманим>... надихала цих християн...» (*Моньє Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто*. — С. 319–322; *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 338–340).

<sup>45</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 викликану 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).

<sup>46</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.

<sup>47</sup> Див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 469–471.

<sup>48</sup> Страшний кінець життя Джордано Бруно (справжнє ім'я Філіп, мислителя спалили на вогнищі 17 лютого 1600 р. на площі Квітів у Римі, а попіль 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. ...Спалити — 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 дещо 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 говорить 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 Миколаєм Кузанським, проці якого були перевидані якраз 1565 р. Але ж ні Миколу Кузанського, ні Коперника, Кеплера чи Галілея з їх геліоцентризмом, ні Марсіліо Фічіно, Піко делла Мірандола, Ботічеллі 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 залишався 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 зібралося 6 тисяч делегатів від усіх країн і 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. Климшина, "підтверджували право кожної людини вільно висловлювати свою думку, а коли... ця думка... спрямована проти основ держави, то право на відкритий судовий процес..." (Див.: Климшин І. А. Історія астрономії. — Івано-Франківськ, 2000. — С. 254, 249–254).

<sup>49</sup> Інші приклади — див.: Бурггардт Я. Культура Італії в епоху Відродження. — Т. 2. — С. 256–297.

<sup>50</sup> Звернення до "Каббали", вважає О. Ф. Лосев, було для Рейхліна цілком логічним, бо йому здавалося недостатнім традиційне християнське вчення про Бога і про виникнення світу, а в "Каббали" можна було знайти більш розвинуте вчення про божество і про створення світу, ніж в традиційній та шкільній практиці католицизму.

<sup>51</sup> Див.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 5, 11–12.

<sup>52</sup> Антропоцентризм — від гр. *antropos* людина + гр. *kentron* центр — погляд, згідно з яким людина є центром Всесвіту і кінцевою метою всієї світобудови.

<sup>53</sup> Телеологія — від гр. *telos/teleos* мета + *logos* слово, поняття, вчення — вчення, згідно з яким все в природі влаштовано не доречно і будь-який розвиток є здійсненням передбачених задалегідь цілей.

<sup>54</sup> Приклади — див.: Косиков Г. К. Средние века и Ренессанс. Теоретические проблемы. — С. 243–244.

<sup>55</sup> Див.: Попов И. В. Идея обожения в древневосточной церкви // Вопросы философии и психологии. — 1909. — Т. 97. — С. 165–213.

<sup>56</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 31.

<sup>57</sup> Горфункель А. Х. К спорам о Возрождении // Средние века. — М., 1983 — Вып. 46. — С. 225.

<sup>58</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 Мірандоли "Про гідність людини". Папа Павло II (пантифікат 1464–1471) бажав називатися в якості первосвященника "гарною людиною" ("il formoso"). Купець Ручелай дякував Богові за те, що Він створив його людиною, а не твариною. Тиран Бєнтівольо заявляє в написі на вежі свого палацу, що він людина, "якій по її заслугі і зовдяки щастю дані всі бажані блага". "Людина, — означає 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 божаємо бути".

<sup>59</sup> Див.: Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 254 (покликання 7).

<sup>60</sup> Див.: Піко делла Мірандола Дж. Речь о достоинстве человека // Эстетика Возрождения. — М., 1981 — Т. 1. — С. 250. Для Піко делла Мірандоли людина є четвертим і останнім світом після піднебесного, небесного та земного світів. Людина — це максимальний синтез всіх 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" є "благом, якого бажують 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 Мірандоли, 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 охоплює собою всі науки, постаючи наукою більш високою та більш точною. Так, на думку О. Ф. Лосєва, споглядально-самототожна, естетична предметність М. Фічіно отримала у Піко делла Мірандоли активно-особистісне обґрунтування.

<sup>61</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 107–108.

<sup>62</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>63</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 96–97, 50.

<sup>64</sup> Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кватроченто. — С. 38–39.

<sup>65</sup> Наступний матеріал у відповіді на це запитання взято мною з ґрунтовної статті Ю. М. Лотмана «Об "Оде, выбранной из Иова" Ломоносова» (див.: Лотман Ю. М. О поэта и поэзии. — СПб., 1996. — С. 267–271 й ін.).

<sup>66</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 вавільсько-халдейські, іудейські, іранські (зороастризм) гностичні уявлення. Розповсюдилось за межами держави Сассанідів 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>67</sup> Св. Дионисий Арвопагит. О небесной иерархии. Изд. 2-е. — М., 1843. — С. 10.

<sup>68</sup> Див. про це: Dolbeau J. La Peur en Occident XIV<sup>e</sup> — XVIII<sup>e</sup> siècles: Une cité assiégée / Ed. Fayard — Paris, 1978.

<sup>69</sup> Ibid. — P. 232.

<sup>70</sup> Ibid. — P. 243.

<sup>71</sup> Ibid. — P. 252.

<sup>72</sup> Див. про це докладніше в наступній роботі французького літературознавця-структураліста Цветана Тодорова: *Todorov Tz. La conquete de l'Amérique: La question de l'auteur.* — Paris, 1982.

<sup>73</sup> Див. про це: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. — М., 1978. — С. 257–362.

<sup>74</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. Лосєва, 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).

<sup>75</sup> Сперанский Н. Ведьмы и ведовство. — М., 1906. — С. 166.

<sup>76</sup> "Секретність розслідування справ еретиків, — лише О. Ф. Лосєв, — 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 злочинів, повне свавілля з вигаданням таких злочинів, які ніколи не скоювалися, гранично помисливість та причепливість інквізиторів, їх патологічна підозрілість — все це раз і назавжди затаврувало інквізиційні суди епохи Ренесансу, перед якими церковні покарання Середньовіччя викликають наївне враження" (Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 134–135).

<sup>77</sup> Див.: Пинский Л. Реализм Возрождения. — М., 1961. — С. 109.

<sup>78</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 377.

<sup>79</sup> Див.: Chastel A. Le mythe de la Renaissance 1442–1520. — P. 10; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 75. З цим пов'язані і проблеми людської творчості, які цікавили не тільки гуманістів, але підіймалися і в межах середньовічної ортодоксальної системи мислення, зокрема Миколою Кузонським. 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



божество, 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>80</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 75–76.

<sup>81</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 Валли 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. Лосев, ні в стоїцизмі, ні в епікурействі Валли немає нічого онтичного. Так, Валли 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 закликали жити за її вказівками. Так само епікурейцям Валли 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. Більше того, деякі античні епікурейці з метою збереження своєї внутрішньої рівноваги й спокоем 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 вихваланням винопиття, жіночих принад тощо. Критикуючи розв’язний, розбещений, відчайдушний характер звільненої від будь-яких принципів й обмежень насолоди, Валли 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 утішної) предметності. При цьому якщо вже пізніше Марсіліо Фічіно та Піко делла Мірандола зацентрували свою увагу на загальній структурі естетичної предметності, то Лоренцо Валли 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>82</sup> Не тільки іудаїзм та іслам, але й католицьку церкву М. Фічіно критикував за притаманну їм примусовість й насильство. Бог для М. Фічіно є всевітній розум, який за своєю

природою однаковий, тому його потрібно знаходити в цих релігіях, відкидаючи те, що в них є історичним і специфічним. Доводячи 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). В цьому можна бачити один із варіантів обґрунтування загальної для Відродження релігійної терпимості.

<sup>83</sup> Див. про це: Гукковский М. А. Итальянское Возрождение: В 2 т. — Л., 1947. — Т. 1. Италия с 1250 по 1380 год. — С. 262.

<sup>84</sup> Леонардо да Винчи. Избр. произвед.: В 2 т. — М.; Л., 1935. — Т. 2. — С. 61. Під душею, зазначає О. Ф. Лосев, тут розуміється здатність до чуттєвого сприйняття.

<sup>85</sup> Див.: Платон. Тимей. 29 е — 31 б.

<sup>86</sup> Див. про це: Баткин Л. М. Тип культуры как историческая целостность // Вопр. философии. — М., 1969. — № 9. — С. 92.

<sup>87</sup> Див. про це докл.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 420.

<sup>88</sup> Див. про це: Panofsky E. Dürers Kunsttheorie. Vornehmlich in ihrem Verhältnis zur Kunsttheorie der Italiener. — Berlin, 1915. — S. 7–121.

<sup>89</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 517 й наст.

<sup>90</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>91</sup> Природа як творець краси розуміється Дюрером як система різних закономірностей, що дні їй від Бога. Тому мистецтво і вважається німецьким художником таким, що міститься в природі.

<sup>92</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 (навич, 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 “вишуканим” (див.: ibid. — S. 168, 176; Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 517–519).

<sup>93</sup> Див. про це: Бруно Дж. О героическом энтузиазме. — С. 29–31.

<sup>94</sup> Див.: Chastel A. Artethumanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. — Paris, 1959. — P. 6.

<sup>95</sup> Див.: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 59.

<sup>96</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.

<sup>97</sup> Ніяки на таку інтенційність художнього можна знайти ще в естетиці Арістотеля (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 сокразним мистецтвом. Ось чому церковні предмети у свій час не могли бути занадто гарними, і найбільша їх розкіш повинна була бути розкішю 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

<sup>98</sup> Див. про це: Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения: В 3 т. — М., 1956. — Т. 1. — С. 53, 55.

<sup>99</sup> Див. про це: Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — С. 224, 221–226.

<sup>100</sup> Див. про це: Лосевский А. Н. Собр. соч. — Пг., 1915–1919. — Т. 6. — С. 404–428.

<sup>101</sup> Сутність теорії чи методу “завісі” така. За Альберті, краса є чимось безпосередньо даним сприйняття 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, табо 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 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, взірець, 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. Естетика Возрождения*. — С. 277–283).

<sup>102</sup> Спочатку маньєризм біля 1520 р. виник в образотворчому мистецтві, хоча ще раніше використання маньєристичного художнього методу прослідковується у нідерландського художника Еронеіма Босха (біля 1450–1516 — див. про це: *Лосев А. Ф. Естетика Возрождения*. — С. 456, 457–459). В якості загальноєвропейського мистецького явища маньєризм функціонував до початку XVII століття, пловно 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>103</sup> *Апріорний* [від лат. а *apriori* з попереднього] — незалежний від досвіду, той, що передає досвід, знання, яке первісно притаманне свідомості.

<sup>104</sup> 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 суспільства. Це призвело, на думку О. Ф. Лосева, до протестантизму, який у своїй еволюції дійшов до дуже суворой та неприступной абстрактной метафізики, коли вже не було жодного натяку на будь-яку естетику чи мистецтво, а гуманізм і вільнодумство проголошувалися ворогами (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 367–369).

Проте дічам 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 загальним німецькою громадськістю.

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 беззперечної необхідності. 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 протиріч, включаючи також самозаперечливість всієї природи і всієї світобудови. Еразмові був негрийнятчим будь-який фанатизм, він боровся проти засліплюючого перебільшення можливостей людського розуму. Аріппа Неттесгеймський теж критично ставився до людських знань і навіть написав трактат "Про недостемність і марність наук і мистецтв" (1530).

Нарешті, особливості Північного Відродження обумовлюються його тісним зв'язком з готикою, яка, зародившись ще в XII ст. у Франції, в XV ст. пережила в Німеччині свій найвищий розвиток. На шляху логічного розгортання основної тенденції Відродження — проблеми особистісно-матеріальної естетики — готика проростало тільки на одному елементі цілісної людської особистості — на афективному прагненні людини *ввись*, яке притсманне 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 леоетворюється 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, підґрунтя якої, на думку О. Ф. Лосева, є неоплатонічне розуміння краси і всього мистецтва. Неоплатонічна сутність готики яскраво проявилася ще в ідеях абата із Сен-Дені Сугерія (1081–1151), який вважав, що людський "обмежений дух здатен осягнути істину лише засобом матеріальних уявлень". Здійснення цих ідей дало перший грецендент готики в Європі. В. Вортінгер 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 порятунк 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 спо'ядання вічності. Ця піднесена (висока) істерія перш за все характерна для феномену готики" (*Worringer W. Formprobleme der Gothik*. — München, 1927. — S. 50, 28, 40, 69, 70).

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 осягнути дійсність наперекір природності (див.: *Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения*. — С. 510, 513, 503–504, 572–574, 367–369 й ін.).  
<sup>105</sup> Взірець такої несамовитості, правда, в іншому, ніж у Дж. Бруно, плані, дав у своїх "Дослідах" Мішель Монтень.

<sup>106</sup> Див.: *Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. и коммент. А. И. Венедиктова*. — М., 1956. — Т. 1. — С. 87.

<sup>107</sup> Відповідь на це питання дається за Р. І. Хлодовським — див.: *Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения*. — М., 1988. — С. 37–45.

<sup>108</sup> Там само. — С. 45. Про співвідношення літературної теорії та художньої практики в італійському літературному процесі Зрілого і Пізнього Відродження — див.: там само. — С. 267–286.

<sup>109</sup> Див.: *Familiarium rerum libri* <Книга про справи домашні>, XXIII, 19 // *Petrarka F. Opera*. — Firenze, 1975. — Vol. 1. — P. 1230–1234

<sup>110</sup> *Плюралізм* — від лат. pluralis; множинний — множинність думок, поглядів, напрямів тощо

<sup>111</sup> Тут зокрема зображається показовий в цьому відношенні діалог. Дамі Б'янчі 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 вигукє: "Я сам її вигадав". 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 всякий винахід не потребує жодного обґрунтування. Значимим в цій ситуації виявляється тільки одне: "Я сам вигадов!".

<sup>112</sup> Див. докл.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 32–58.

<sup>113</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.

<sup>114</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, стрімчачки хитаються. Важкі фігури на передньому плані німічно занурені у відчай, бо на них з небес падає вогняне лихо. Сплвлені в єдине ціле небеса і земля постають космічною сценою, що сягає абстрактних композицій Середньовіччя, які зображали надприродні катастрофи. Проте їх устанювленість вибухає в цьому запаморочливому хаосі різко суперечливих між собою експресивних образів" (*Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. — С. 59–60). В 1515 р. в м. Ізенгейм (Ельзас) у церкві св. Антонія Грюневальд завершив роботу над вітарем, де зобразив розп'яття, фігура Христа в якому було вдвічі більшою за сусідні фігури. "Здається, — пише О. Бенеш, — що тіло Христа зі слідами жаклихих тортур дійсно росте і майже пробиває обрамлення вітара. Його ноги покорчені і зведені судомою, пальці рук, скуті пронизливим болем, 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 червоново-синього нічного неба й примарно-зеленого напівосвітленого пейзажу, ніби вже увірвало в себе тригічне передчуття загибелі Всесвіту, яке скулло всю природу. Тіло Христа — того олівкового чи зеленуватого відтінку, який зустрічається в сієнському 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).

<sup>115</sup> Італійські художники Високого Відродження вище за все ставили людину, тому пейзаж чи ландшафт на їх полотнах відігравав третьорядну 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>116</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 і 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 співіснування частин (див. про це: *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. — М., 1962. — С. 321; *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 400–402).

<sup>117</sup> Див.: *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 252–253, поклонання Б.

<sup>118</sup> Див. про це: *Козлик І. В.* Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. — С. 40–43.

<sup>119</sup> Стосовно середньовічної латинської літератури цей факт добре прослідковував 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.

<sup>120</sup> Див. про це: *Camporeale Salvatore I.* Lorenzo Valla. Umanesimo e teologia. — Firenze, 1972. — P. 154.

<sup>121</sup> Ibid. — P. 161.

<sup>122</sup> Можливо, через це Валла постійно спирається саме на дефініцію "res" ("рiч"), а, значить, заперечує не Арістотеля як такого, а лише формально-логічного ("аподиктично-сілогічного") Арістотеля. При цьому Валла, на думку С. І. Кампореале, прагнув за допомогою "риторичної науки" обнови́ти богослів'я і відродити християнську думку. Мистецтво риторики (*ars rethorica*) повинно було стати підґрунтям гуманістичної освіти й прообразом нового наукового стагусу теології (див.: *ibid.* — P. 7).

<sup>123</sup> Див. про це докл.: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 356–358.

<sup>124</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.

<sup>125</sup> Так, автор, будучи закорінним 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>126</sup> Так само оцінює С. С. Аверинцев і слова Гамлета з другої дії шекспірівської трагедії: "Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постані й рухів! Дією подібний до ангела! Тямую — до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх творінь! 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.* Античний риторический идеал и культура Возрождения // *Аверинцев С. С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. — М., 1996. — С. 360).

<sup>127</sup> Там само. — С. 359, 347–363.

<sup>128</sup> *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 70.

<sup>129</sup> Див.: там само. — С. 60–64, 70–77.

<sup>130</sup> Див.: там само. — С. 80–82.

<sup>131</sup> Див. про це докл.: там само. — С. 77–85.

<sup>132</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).

<sup>133</sup> Див.: там само. — С. 49–50. Основні компоненти стилізації можна знайти в "Камальдульських диспутах" Крістофоро Ландіно (1475). Про стилізацію — див.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — 174–175.

<sup>134</sup> Див.: *Флоренский П.* Иконостас // *Богословские труды.* — М., 1972. — № 9 — С. 106.

<sup>135</sup> Див. про це: *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. — С. 386–388; *Баткин Л. М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — С. 53.

<sup>136</sup> Перша 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. Другу тенденцію спостерігаємо в "Коментарі до деяких сонетів про кохання" та "Лісах кохання" Лоренцо Медічі, "Станцах" Анджело Поліціано, "Закоханому Орландо" Маттео Боярдо, "Шаленому Орландо" Лудовіко Аріосто, "Звільненому Єрусалимі" Торквато Тассо, "Гаргантюа і

Пантагрюелі\* Франсуа Рабле й ін.

<sup>137</sup> Див. про це: *Баткин Л. М.* Італійське Відродження в пошуках індивідуальності. — С. 86–88.

<sup>138</sup> Див. про це: *Кантор К. М.* Делой что хочешь — твори добро // *Философия и социология науки и техники.* Ежегодник 1988–1989. — М.: Наука, 1989. — С. 172.

<sup>139</sup> Аналіз "Звільненого Єрусалиму" Т. Тассо в жанровому аспекті — див.: *Андреев М. Л., Хлодовський Р. И.* Італійська література зрелого і позднього Відродження. — С. 246–266. Про конгломератний характер жанрової природи "Орфея" Поліціана як першого в історії оперного лібретто — див.: *Баткин Л. М.* Італійське Відродження в пошуках індивідуальності. — С. 97–103.

<sup>140</sup> Такий вплив спостерігається і за часів Середньовіччя в творчості провансальських трубадурів. В 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 "лютник"» (див.: *Султанов Ю. І.* "Зповітна мова" класичної суфійської поезії епохи мусульманського Ренесансу // *Галицько-буковинський хронограф. Гуманітарний альманах.* — Івано-Франківськ: Чернівці, 1997. — № 1(2). — С. 75–76; *Султанов Ю. І.* Література мусульманського Ренесансу. — Бібліотека тижневика "ЗЛ". Книга дев'ята. — К., 2010. — Число 25–28 (185–189). — С. 4).

<sup>141</sup> Гонгора писав різними віршовими розмірами, сонети його відповідають італійським віршам і зберігають всі тонкості версифікації та римування. Поет користується модними в XVI ст. октавами, терцинами, пише також романи в традиційному іспанському стилі, канцони, які подекуди нагадують за своїм змістом італійські капітолі (сатири, написані терцинами — див. про це: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Поетика Гонгори // *Голенищев-Кутузов И. Н.* Романские литературы. Статьи и исследования. — М., 1975. — С. 218–225).

<sup>142</sup> Цей збірник тільки в 1927 р. віднайшов в Єгипті Еміліо Гарсія Гомес.

<sup>143</sup> Матеріал, пов'язаний з поетикою Гонгори, а також наведені приклади взяті з дослідження: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Поетика Гонгоры. — С. 220–221.

<sup>144</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.

## II ОСНОВНА БІБЛІОГРАФІЯ

### Художні тексти в українських і російських перекладах

- 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 Алігьєрі.* Божественна Комедія / Пер. з італ. та прим. Є. Дроб'язка; Вступ. ст.

О. Дейча. — К.: Дніпро, 1976. — 680 с.

*Данте Алігьєрі.* Божественна Комедія. Пекло / Пер. з італ. П. Карманського та М. Рильського; Вступ. ст. О. І. Білецького. — К.: Держ. вид. худож. літ., 1956. — 221 с.

*Данте Алігьєрі.* Божественна комедія. Чистилище / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1968. — 278 с.

*Данте Алігьєрі.* Божественна комедія. Рай / Пер. з італ. Є. Дроб'язка. — К.: Дніпро, 1972. — 283 с.

*Данте Алігьєрі.* 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.

*Капюенс Л. де.* Лузади / 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. Пашенка. — К.: Веселка, 1990. — 186 с.

*Ронсар П. де.* Лірика / Пер. з франц. та прим. Ф. Скіяра; Вступ. ст. В. Коитілова. — К.: Дніпро, 1977. — 159 с.

*Ронсар П. де.* Сонети. Пер. з франц. Ф. Скіяра // Дніпро. — К., 1977. — № 2. — С. 110–111

Світанок. Із європейської поезії Відродження: 36. — К., 1978.

*Сервантес Сааведра М. де.* Дон Кіхот Ламанський / Пер. з рос. В. Козаченка та Є. Кротевица; Вірші в пер. М. Лукаша. — К.: Молодь, 1955. — 562 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. Белю, Е. Жоделя, О. де Маньї, Т. А. д'Обіньє й ін.).

*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. Стешенко. — 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. Корецького; Післямова А. Гозенпуда. — К.: Мистецтво, 1940. — 165 с.

*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.

Английская поэзия в русских переводах = English verse in Russian translation XIV–XIX с.: [Сборник / Сост. М. П. Алексеева и др.]. — М.: Прогресс, 1981. — 686 с.

*Боккаччо Д.* Декамерон / Пер. Н. Любимова; Вступит. ст. Р. Хлодовського; Пер. стихов Ю. Корнєєва. — 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. Хлодовського; Комментар. А. Михайлова. — М.: Худож. лит., 1972. — 336 с.

*Боккаччо Д.* Малыш 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. *Эразм 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., коммент. 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. X. 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; Коммент. 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 всемирной 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 Сантьяго, Х. Манрике, Б. Т. Наарро, Ж. Висенте, Х. дель Энсина, Эскрива, Х. Боскан, К. де Кастильехо, Г. де ла Вега, Г. де Сегина, 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 Камозис), 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. Гумилева), 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 Камозис).

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.

**Камозис Л. де.** Лирика. Пер. с порт. / Предисл. С. Ереминой; Примеч. С. Ереминой и В. Резниченко. — М.: Худож. лит., 1980. — 304 с.

**Камозис 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; Коммент. 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.** Опыты: 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; Коммент. В. Жирмунского, Е. Маркович, Н. Москалевой. — М.: Худож. лит., 1990. — 639 с. — (Б-ка литературы Возрождения).

Новелла эпохи Возрождения / Сост., предисл., примеч. Б. Б. Бунич-Ремизова. — К.: Политиздат Украины, 1990. — 479 с.

**Обинье Т. А. d'.** 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. Библихина. — М.: Правда, 1989. — 480 с.

Плутовской роман (Жизнь Ласарильо с Тормеса; Кеведо Ф. История жизни пройдохи по имени дон Паблос; Велес де Гевара Л. Хромой Бес; Солорсано 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. Виппера; Коммент. 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; Коммент. 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 т.: "Странствия Персилеса и Сихизмунды").

**Сервантес Сааведра М. де.** Хитроумный идальго 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 идальго 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 эпиграмма / Сост. В. Васильева; Предисл. А. Михайлова; Коммент. И. Подгаецкой. — М.: Худож. лит., 1979. — С. 5–84 (Клеман Маро, Ж. Дю Белле, П. де Ронсар и ин. поэты 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. После сл. 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. Гербеля, 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.).  
*Эразм Роттердамский.* Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Статья и примеч. Л. Пинского. — М.: ГИХД, 1960. — 167 с.  
*Эразм Роттердамский.* Похвала Глупости / Пер. с лат. П. Губера; Предис. и примеч. Л. Пинского. — М.: Худож. лит., 1983. — 240 с.  
*Эразм Роттердамский.* Разговоры запросто / Пер. с лат., вступ. ст. и примеч. С. Маркиша. — М.: Худож. лит., 1969. — 703 с.  
*Эразм Роттердамский.* Стихотворения / Пер. и лат. Ю. Ф. Шульца; *Иоанн Секунд.* Поцелуй / Пер. с лат. С. В. Шервинского / Ст. в примеч. Ю. Ф. Шульца и М. Л. Гаспарова. — М.: Наука, 1983. — 320 с. — (Сер. "Лит. памятники").  
*Эразм Роттердамский.* Философские произведения / Пер. и коммент. Ю. М. Каган; Вступит. ст. В. В. Соколова. — М.: Наука, 1986. — 705 с.

## Бібліографія

### наукових, науково-методичних та навчальних джерел з історії західноєвропейської літератури доби Відродження\*

#### СТУДІЇ ЗАГАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ\*\*

Античное наследие в культуре Возрождения. — М.: Наука, 1984. — 286 с.  
*Балашов Н. И.* О специфической народности как основе единства ренессансной

\* Значком "\*" відокремлені видання, що містять дидактичні матеріали, конспекти уроків тощо, які можуть знадобитися студентам під час проходження ними педагогічної практики в школі та при вивченні курсу "Методика викладання літератури".

\*\* Бібліографію праць з методологічних і загальнотеоретичних проблем див.: *Козлик І. В.* Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська середньовічна література. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги, методичні рекомендації та геретологію до тем) — Івано-Франківськ, 2000. — С. 30–31

культуры (рабочая гипотеза) // Контекст-1976. — М.: Наука, 1977. — С. 41–60.  
*Баткин Л.* 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, 1973. — 471 с.  
*Гаспаров М. Л.* 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.  
*Гриблатт 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.  
*Ziomek 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. Трифиновой. — 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.  
*Макогоненко 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 Л.* Реализм эпохи Возрождения. — М.: ГИХЛ, 1961. — С. 5–55.  
*Самарин Р. М.* "...Этот честный метод...". — М.: Изд-во МГУ, 1974. — С. 5–139 [Проблемы реализма и інших літературних течій у літературі Відродження].  
*Стаф И. К.* О жанровой специфике и культурном контексте новеллистики Возрождения: Поджо Брачоллини и Бонавентура Десперье // 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. Индоевропеистика: 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.

Литвинюк В. Ренесансний гуманізм в Україні. — К.: Вид-во Соломії Паєлишко "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 Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Отв. ред. С. С. Аверинцев. — М.: Наука, 1989. — 272 с.

Баткин Л. 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.

Гарин 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. Новелистика после "Декамерона"; Поэты и поэтессы позднего итальянского Возрождения; Ренессансные драматурги Италии <Трагедия. 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.

Корунец 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.

Мокровольський О. Вершина Відродження (про поему "Шалений Роланд" італійця

Л. Аріосто) // Зарубіж. літ. — К., 1997. — № 12. — С. 4

Мокольский С. С. Итальянская драматургия XVI века // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1967. — № 2. — С. 84-98.

Мокольский С. С. Итальянская литература. Возрождение и Просвещение. — М.: Высш. шк., 1966. — С. 3-144

Слясхий Я. Из истории италийно-польско-восточнославянских литературных связей XVI-XVIII веков // Сов. славяноведение. — М., 1991. — № 2. — С. 51-62.

Сутчева Т. О. Очерки литературы итальянского Возрождения: Раннее Возрождение. — М.: Высш. шк., 1964. — 154 с.

Хлодовский Р. И. О ренессансе, классическом стиле литературы Италии // Типология стилевых развития нового времени. — М.: Наука, 1976. — С. 214-231.

Шиммарев В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — 216-266.

#### ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ

Аветисян В. А. Данте в оценке Гете // 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.

Генот 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. Бэлзы. — 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. "Атрев пир" в "Божественной комедии" (в соотношении со славянскими сюжетами и перездами 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.

Лозический М. Л. Данте Алигьери // Дантовские чтения. 1985. — М.: Наука, 1985. — С. 9-36.

Лотман Ю. М. К проблеме "Данте и Пушкин" // Временник Пушкинской комиссии. 1977. — Л.: Наука, 1980. — С. 88-91.

Мандельштам 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).

Семчинский С. В. Трактат Данте: про мову чи про красномовство? // Мовознавство. — К., 1986. — № 5. — С. 58-63.

Федери 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 Алігьєрі. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір його

- поезії. — К.: Рад. письменник, 1965. — 327 с.
- “Новое 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, языковедение, литературоведение. — 1989. — Вып. 3. — С. 91–93.
- “Божественная Комедия”**
- Андреев М. Л. Вечность в “Божественной Комедии” // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Филология. — 1977. — № 1. — С. 17–27.
- Асюян 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. Л. “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.
- Домбровский 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.
- Домбровский О. А. Лексичні проблеми перекладу “Нового життя” Данте на українську мову // Іноземна філологія. — Львів, 1971. — Вип. 26. — С. 93–102.
- Домбровский 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. С.-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*: Лит. в школі. — М., 1965. — № 3. — С. 92–94; Укр. мова і літ. в школі. — К., 1965. — № 5. — С. 89–92; Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1996. — № 8. — С. 35–37; Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1997. — № 3. — С. 39–46; Зарубіж. літ. — К., 1997. — № 39. — С. 7. *Про “Новое життя”*: Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 11. — С. 37–39. *Про “Божественную Комедию”*: Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 5–6. — С. 41–49; Зарубіж. літ. — К., 1997. — № 39. — С. 2–8; Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1997. — № 9. — С. 25–28; Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1999. — № 2. — С. 16–23; Зарубіж. літ. — К., 1999. — № 10. — С. 1, 3, 6–8; Всесвітн. літ. в середн. навч. закл. України. — К., 1999. — № 11. — С. 41–45;
- ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА**
- (Франческо Петрарка. Библиографич. указатель рус. переводов и критич. лит. на рус. яз. <1598–1985>. — М.: Книга, 1986. — 240 с.)
- Балашов Н. И. Литературное направление и грамматический 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. Мирозозрение Петрарки: этические взгляды. — Саратов: Изд-во Сарат. 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.
- Ревякин Н. В. Книжные заботы Петрарки // Вопр. истории. — М., 1986. — № 3. — С. 183–188.
- Семенко И. Манделштам — 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. — Кн. 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.
- ДЖОВАННИ 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.
- Шинмарев В. Ф. История итальянской литературы и итальянского языка. — Л.: Наука, 1972. — 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. Ф. Об истинном единстве художественного произведения вообще и о единстве “Декамерона” // Шкловский В. Ф. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 25–39.



Штейн А. Л. Почему читают "Декамерон" // Штейн А. Л. 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 БРАЗМ 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 Эжк". 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 — Клинггер — 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 Х–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.  
История французской литературы: В 4 т. — М.: Изд. АН СССР, 1946. — Т. 1. — С. 167–334.  
Мурашкинцьева 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-Бев О.-Ш. Монтень // Сент-Бев 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**

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.

Дюфэрне 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 "Баллады состязания в Блуа" 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-Бев О.-Ш. Франсуа Вийон // Сент-Бев 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 "чотиривір'я" Ф. Війона // Слово і час. — К., 1998. — № 7. — С. 60–62.

Матвішин І. Між когляревщиною 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 времен Рабле до Ромена 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-е 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 ли? (Из заметок на полях "Гаргантюа и Пантагрюэль") // Вікно в світ. — К., 2000. — № 1. — С. 72–86.

Затонский Д. В. Сказки о ренессансном принце, или Карнавальныи не-герои посреди ловушек бытия (Рабле "Гаргантюа и Пантагрюэль") // Вікно в світ. — К., 2000. — № 1. — С. 51–71.

Золота 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. Всеосязний світ Франсуа Рабле // Всесвіт. — К., 1986. — № 9. — С. 148–151.

Шпитцель Л. 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

Виппер Ю. Б. Поэзия Плейады. Становление литературной школы. — М.: Наука, 1976. — 432 с.

Виппер Ю. Б. Поэзия Ронсара; Дю Белле и пути развития французской поэзии // Виппер 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. Трекунова. — 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–XX вв. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1991. — № 2. — С. 86–94.

Бочоринский Н. К. О связи приемов 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. Л. О генезисе и развитии английского сонета XVI в. // Науч. докл. высш. шк. Филол. науки. — М., 1988. — № 2. — С. 30–34.

Летуновская Г. 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 маньеризма 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.

Богосарова Н. А. Джефри Чосер: штрихи к портрету // Средние века. — М.: Наука, 1990. — С. 213–226.

Гжевьська Т. I. 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.

Полова 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.

Скуратовский В. Джефри 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 Джефри 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 ШЕКСПИР

(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.

Барз М. А. Шекспир и история. — М.: Наука, 1976. — 199 с.

Бушманова Н. Когда в душе живет 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. И. 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).

Дубаишинский 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.

Затонский Д. В. Безсмертна загадка Шекспира // 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.

Луцук О. Жанрова недетермінованість “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 дилогии 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. Л. Структурна організація вираження теми пролітої 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. (Абo: Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. — С. 13–348).

Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография. Пер. с англ. — М.: Прогресс, 1985. — 432 с.

Шекспир в мировой литературе: Сб. ст. / Общ. ред. Б. Реизова. — М.; Л.: Худож. лит., 1964. — 384 с. (На с. 42–61 статья З. Плавскина “Шекспир и Лопе де Вега”).

Шкловский В. Загадки Шекспира // Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 119–123.

Холлiday 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 стили 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.

**Комедии**

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.

Руссакова Е. Вильям Шекспир. “Венецианский купец”: [Лит. критика / Послел. В. Сурганова] // Лит. учеба. — М., 1981. — № 1. — С. 186–196.

Тайц И. Идеальная и художественная функция образа шута 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 и Джульетта”**

Грим Ф. С. Отношение трагедии Шекспира “Ромео и Джульетта” к нашей современности. — К., 1957. — 31 с.

Кольридж С. Т. Ромео і 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.

Бочоршивили Н. К. Игра слов в “Гамлете” // Вестн. Мск. 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 Л. 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. Трубачева); Примеч. Н. К. Бонещкой // Лит. учеба. — 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 Лир”

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. учеба. — М., 1989. — № 4. — С. 162–168.

Шаповалова М. С. Вірш і проза в драматургії Шекспіра (на матеріалі трагедії “Король Лир”) // 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.

#### Шекспірі в Україні

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.

Арсеник О. Платонічна любов та українські перекладачі (проблеми перекладу “Сонетів” В. Шекспіра) // Всесвіт. — К., 1996. — № 8–9. — С. 117–122.

Бархитов 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 Л. Шекспірі в Україні // Зарубіж. літ. в навч. закл. — К., 1996. — № 8. — С. 44–47.

Найшвайко Д. С. Шекспір — українською // Літературна панорама. 1987. — К., 1988. — С. 187–191.

Коломієць Л. Диалог титанів: “Трагедія Макбета” Шекспіра в українському перекладі Т. Осьмачки // Дивослово. — К., 1999. — № 3. — С. 4–9.

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”. Вечерня середня школа. — М., 1977. — № 1. — С. 49–54; Лит. 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 "Історії іспанської літератури" за Тиклором // 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.

### **МИГЕЛЬ 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 А.* 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 Э. 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 і всемирная література: 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.* Глюнец 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 Ламанский — 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 Кихот // Всесвіт. — К., 1991. — № 10. — С. 181–185.

*Затонский Д. В.* Был ли "Дон Кихот" рыцарским романом?: О формализме, "содержанизме" и об искусстве // Вопр. лит. — М., 1986. — № 8. — С. 89–127.

*Затонский Д. В.* Рыцарь на большой дороге, или *Contraŕgia 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.

*Копистяньська П.* "Свій" і "чужий" хронотоп як розвиток мотиву Дон Кихота // 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 Кихот 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 оцінці Белинського; *Державин К. Н.* Сервантес і Авельянеда).  
*Степанов Г. В.* Дон Кіхот: персонаж і людина // Сервантесовські читання. — Л.: Наука, 1985. — С. 79–89. (Або: Изв. АН СССР. Сер. лит. і яз. — М., 1979. — Т. 38. — № 6. — С. 513–520).

*Тодчук Н.* Умови виникнення хронологу відчуження у романі // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: 36. 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.

*Шкловський В. Б.* Начало разговора о романе “Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский” // Шкловський В. Б. Избранное: В 2 т. — М.: Худож. лит., 1983. — Т. 1. — С. 65–107. (Або: Шкловський В. Художественная проза. Размышления и разборы. — М.: Сов. писатель, 1959. — С. 197–210).

*Штейн А.* Дон Кіхот і 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.

*Зейдельман Н.* “Простодушіе і преданность”: Размышления о Дон Кихоте и еще более — о Санчо Пансе // Знание — сила. — М., 1985. — № 12. — С. 33–36.

### Сервантес і Україна

*Гольберг М.* “Дон Кіхот” в українській поезії кінця ХІХ–ХХ століття. До питання про інтерпретаційний потенціал художнього твору // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози: 36. 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: 36. наук. праць. — Львів, 2000. — Вип. 1. — С. 16–19.

*Мойсєєв 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: 36. 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. 56–59.

- **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 — поэт Возрождения // 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, языкознание, 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

Зарубіжна література ранніх епох. Античність. Середні віки. Відродження: Навч. посібник для студ. / Ф. І. Прокаєв, Б. В. Кучинський, Ю. Л. Булаховська, І. В. Долганов. — К.: Вища шк., 1994. — С. 181–399.

История французской литературы: Учеб. для филол. спец. вузов / Л. Г. Андреев, К. П. Козлова, Г. К. Косиков. — М.: Высш. шк., 1987. — С. 87–140.

*Шаповалова М. С., Рубанова Г. Л., 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.

*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.

Зарубежная литература: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. Изд. 2-е, доп. — Минск: Изд-во БГУ, 1973. — С. 94–153.

2

*Апикин 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 препод. англ. яз. — М.: Учпедгиз, 1956. — С. 33–114.

*Ошич В. В.* История нидерландской литературы: Учеб. пособие для филол. спец. ун-тов. — М.: Высш. шк., 1983. — 45–78.

*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. Л.* 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. <Хрестоматия> 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).

### III РЕПЕТИТОРИУМ ДО ФОНОВИХ ТЕМ\*

#### Тема 1

#### ПРОБЛЕМА «“СХІД – ЗАХІД” — “ЗАХІД – СХІД”» В АСПЕКТІ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗАСАД ВИВЧЕННЯ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ XIV — ПОЧАТКУ XVII СТ.

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 триєкого, картину якого репрезентує нам Захід”. Араби розповсюджували на Заході “зародки гуманізму, які повинні були дати плоди в більш щасливі часи”<sup>1</sup>. В свою чергу, французький мислитель того ж століття Клод Анрі Сен-Сімон (1760–1825), виходячи з тези, 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>2</sup> Навіть такий впевнений прихильник ідеї вишесті Заходу по відношенню до Сходу, як представник німецької класичної філософії Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (1770–1831), вважав, що без Сходу, без підготовки в його недрах 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>3</sup>.

Звідси органічно випливає провідний методологічний висновок сучасного наукового дослідження історичного розвитку світової літератури: сьгодні 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

\* Репетиторіум побудований на основі адаптаційної аналітичної систематизації таких наукових та 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 “ЗП”. Книга дев’ята. — К., 2000. — Число 25–28 (185–189). — 64 с. Матеріал, що представлений у Репетиторіумі може використовуватися і при вивченні західноєвропейської середньовічної літератури. Покликання див. на с. 117–118.

Висловлюю щире подяку кандидату педагогічних наук, доценту кафедри світової літератури Прикарпатського університету ім. В. Стефаника Ю. І. Султанову за консультації з питань мусульманського Ренесансу, за цінну інформацію щодо бібліографічних джерел з даної проблематики.

положенням про те, що Захід тільки сприйняв культуру Сходу і лише сприяв її розвитку. Обидві концепції — “європоцентрична” та “східноцентрична” — с 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 Сходу, так і Заходу не залишалися тільки в їх межах, вони виявлялися загальним надбанням”, через живе функціонування якого реалізувалася найбільш органічна культурі закономірність — закон культурної спадкоємності<sup>4</sup>.

#### Тема 2

#### З ІСТОРІЇ КУЛЬТУРНОГО ОБМІНУ І ВЗАЄМОЗ’ЯЗКІВ МІЖ ЗАХОДОМ І СХОДОМ

В умовах широкого культурного обміну розвивалася ще культура Давньої Греції. 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 іраномідійською, халдейсько-вавілонською, єгипетською та семітською культурами, в результаті чого виникли культури еллінізму 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, Вавилону 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 Мiletу (біля 625–547), згідно з Плутархом, запозичив у єгипетських жерців уявлення про воду як про перше начало всього сушого. У Сході, Єгипту, запозичили і в цілому вчення про чотири елементи світу — землю, повітря, воду, вогонь. Світоглядні принципи єгиптян були джерелом філософії Піфагора (біля 580 – біля 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 “потойбічному” 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 (правл. 336–323) донесли цю культуру на своїх щитах до самої Індії. Еллініська (грецька) культура змішувалася 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 надбаням і частиною всесвітньої культури”<sup>5</sup>. Саме через синкретичний еллінізм, в якому власне 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.

### Тема 3

#### ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ І КУЛЬТУРА СХОДУ

Основною 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. Цей закон треба враховувати і при розгляді й оцінці європейського Відродження як певної історико-культурної доби в розвитку середньовічної європейської цивілізації, яка була конкретним (і далеко не першим, а радше — узагальнююче завершальним) проявом ренесансної тенденції більш глобального масштабу.

“Ренесанс, — зазначає О. Ф. Лосев, — був рішуче всюди, в різні епохи, з різним змістом”<sup>6</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. Лосев, в справжній філософський Ренесанс XI–XVI ст.<sup>7</sup> Порівнюючи ренесансні процеси в Італії та Китаї, Н. І. Конрад писав: “...Колоччо Салютаті (1331–1406) і Леонардо Бруні (1369–1444) — обидва — послідовники Петрарки, пустили в обіг слово *humanitas*, яке вони знайшли в давнині — в Цицерона <106–43>; вони вважали, що це слово найкраще визначає ... її <людина> 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 <біля 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: 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>8</sup>.

Так само, ще до італійського і 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>9</sup>. І тут можна знайти низку суттєвих спільних рис, які об’єднують східне і західне Відродження. Наприклад, у VIII–IX ст. в Арабському халіфаті поживалося інтерес до античної науки, культури, мистецтва, активно перекладається (часто з сирійської 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 пророцтва. Поступово починає домінувати й антична 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 зітління” була сприйнята західноєвропейськими схоластами і знайшла своє відображення в “Божественній Комедії” Данте<sup>10</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 еманції)<sup>11</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 вченням, осягає 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 обривів. Суфізм не визнає жодних догм і не вміщує 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 Чарлза Дарвіна (1809–1882), першими відкрили теорію архетипів, відому в сучасній Європі як теорія швейцарця Карла Юнга (1875–1961)<sup>12</sup>, випередили психологічні теорії австрійця Зігмунда Фройда (1856–1939). Їх шанували як святих і знищували як еретиків<sup>13</sup>.

— *Якими були, з огляду на вищесказане, найважливіші культурні джерела західноєвропейського Відродження?*

Єдина на сьогодні в пострадянському просторі академічна дев'ятитомна "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, середньоазійських й андалузьких спадкоємців поширювався вплив східних культур, а також нові хвилі античного впливу в формі, майже так само необхідній для всього європейського Ренесансу, як сама латинська традиція, що з'єднала його з культурою Давнього Риму та Давньої Греції"<sup>14</sup>. І це не випадково. Країнам Заходу та Сходу, які входили до Середземноморського басейну, була пригаманна певна спільність та єдність. Вона виражалася 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 культуру.

На початку XX ст. в науці точилася суперечка стосовно джерел походження пізноантичного та ранньохристиянського мистецтва. Римська клерикальна школа мистецтвознавства висловлювалася на користь римського (європейського) походження ранньохристиянського мистецтва<sup>15</sup>. Натомість в Росії Н. Кондаков, Д. Айналов, в Західній Європі І. Стржиговський відстоювали ідею про східні джерела римського та ранньохристиянського мистецтва<sup>16</sup>. Найбільш вірогідним, на мою думку, є висновок, який зробив з цього приводу В. К. Чалоян: "Якщо вірно, що християнство 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 Сході"<sup>17</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?*

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>18</sup>. Одночасно воно засвоювало ідеї світу, що йшов в минуле, спираючись на ідеології і Сходу (іудейське єдинобожжя, месіанізм, єгипетська есхатологія), і Заходу (філософія Платона, вчення стоїків<sup>19</sup>).

Сполучною ланкою між культурами Заходу і Сходу була самотутня культура Візантії, джерелами якої були: еллінізовані регіони Єгипет, Сирія, Мала Азія; культури Олександрії, Едесси, Пергама; персидська релігія маніхейство. Одночасно ніколи не згасала в Візантії антична грецька культура, яка була вагомим складовим 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, міфології, збирали давні рукописи, упорядковували збірники висловлювань різних авторів про античні твори на зразок "Міріюбібліона" ("Бібліотеки") патріарха Константинополя Фотія (IX ст.)<sup>20</sup>.

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 Іннокентій 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, елліністичних та візантійських авторів, в тому числі Платона, Арістотеля, Діогена Лаєрського, Плутарха, Софокла, Есхіла, Геродота, Фукідіда, Птолемея, Гомера. Завдяки перекладу на латину багато з них ставали надбанням широкого загалу діячів західної культури. Після взяття хрестоносцями Константинополя (1204) був здійснений масовий вивіз на Захід награбованих завоюваннями художніх і культурних цінностей. Захід загалом успадкував і богословську літературу Візантії — твори Максима Ісповідника (580–662), Йоана Дамаскіна (біля 675–754), Віссаріона Нікійського (біля 1403–1472) й ін., і 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 граматки" (біля 100 до н. е.).

Завдяки візантійському імператору Михайлові II (правл. 820–829) значно розширилося знайомство західного світу з творами невідомого східнохристиянського мислителя, котрий мав псевдонім Діонісія Ареопігита (прибл. 2 половина V ст. н. е.), пантеїзм і містицизм якого базуються на неоплатонізмі грецького філософа Прокла (410–485), зокрема на його вченні про еманатії, про походження від єдиного до єдиного, про містичне споглядання божественних сутностей. Твори Псевдо-Діонісія Ареопігита 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 (біля 810 – біля 877) переклав книгу "Про небесну ієрархію" з грецької мови на латину. З того часу Діонісій Ареопігит 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 Михайла 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 неоплатоніка 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 (біля 480–524) з його перекладами логічних творів Арістотеля та коментарями до них. В X–XI ст. Захід знав тільки Порфірія (232 чи 233 – біля 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 Михайла 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 Михайла 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, арістотелівський "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 арістотелівські тексти з грецької мови на сирійську, а з сирійської на арабську.

Вплив Візантії на Західну Європу прослідковується і в XIV–XV ст. У 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 на захист Платона і проти Арістотеля. Ця праця викликала полеміку як на Заході, так і на Сході<sup>21</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>22</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 Нікіїського (біля 1403–1472), який назавжди оселився в Італії після невдалої спроби об'єднати Візантію з Заходом. Саме завдячуючи Віссаріону Нікіїському, який був перекладачем з грецької мови на латинську "Метафізики" Арістотеля, Захід разом з творами Платона отримав у достеменному вигляді і праці Стагірита.

— *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?

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 (*ісп.* *Reconquista*, від *reconquistar* – відвоювати) — багатовікова збройна боротьба народів Піренейського півострову 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 Західній Європі ще чужим<sup>23</sup>.

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

Ще до захоплення арабами Персія (Іран) переживала культурний розквіт. В той час, коли в 489 р. закрили Едеську школу, а в 529 р. візантійський імператор Юстин I закрав Олександрійську та Афінську академії, персидський шах Хосров I Ануширван (531–573), навпаки, відродив їх у себе. Учені, вигнані з візантійських країн, нашли притулок в Персії: в місті Ніссібіні продовжувала свою діяльність школа з Едесси, а в місті Гундешапурі знайшла собі притулок Афінська академія. І загалом, араби-завойовники не руйнували шкіл з їх учнями, музеї, бібліотеки, 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 Буудинів в Месопотамії ас-Сахіб ібн' Аббад (X ст.)

пізнався з андалузкою антологією поета і письменника Ібн' Аббад Раббіа (помер 940), то він збирався знайти в ній здебільшого іспанські матеріали. Натомість йому прийшлося не без іронії зробити висновок, скориставшись фразою з Корану: “Це наш же товар, повернений нам”<sup>24</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 Сицилії, 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<sup>25</sup>. 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 (Франція), Оксфорд (Англія), Кельн (Німеччина), Падуа (Італія). В Шартрі пропагувалися філософські ідеї арабського перипатетика Ібн Рошда (Аверроїса, 1126–1198), в Парижі утворилася школа латинського аверроїзму на чолі з номіналістом Сігером Бранантським (біля 1240 – біля 1281/1284), філософія якого теж базувалася на вченні Ібн Рошда<sup>26</sup>.

Треба 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 Бранантського. Спочатку на 13 тез<sup>27</sup>, 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” знизили. В свою чергу, 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 англичаними 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, давала можливість П’єтро Помпонацці (1462–1524) у своєму виправдовуванні перед церквою відстоювати самостійність науки та філософії, відокремлювати їх від церковної догматики. Власне через Італію Європа познайомилася з справжнім Арістотелем, твори якого на латину перекладали тут з грецького оригіналу. Як наслідок, серед європейських прихильників вчення 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 Афродізізського).

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>28</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 послугуються 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>29</sup>. 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). 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. Проблема 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.

Гуманістичний світогляд наступної доби Відродження формувалася 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>30</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>1</sup> Кондорсэ Ж. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. — М., 1936. — С. 113, 127.

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

<sup>3</sup> Гегель Г. В. Ф. Соч. — М., 1935. — Т. 8. — С. 51–52.

<sup>4</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 рецедиви європоцентризму. Натомість маємо протилежне: європоцентризм сьогодні намагеться оселитися в сфері шкільного викладання зарубіжної літератури. Про це 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 закінчилися? // 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.

<sup>5</sup> Чалоян В. К. Восток–Запад... — С. 50.

<sup>6</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1982. — С. 16.

<sup>7</sup> Див.: Конрад Н. И. Запад и Восток. — М., 1972. — С. 174–207.

<sup>8</sup> Там само. — С. 221–222, 238.

<sup>9</sup> Див.: Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — С. 11.

<sup>10</sup> Там само. — С. 12, 38.

<sup>11</sup> Див.: Ислам. Краткий справочник. Изд. 2-е, доп. — М., 1986. — С. 105–107. Еманация — становлення.

<sup>12</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 Arabi. — New York, 1959. — P. 40 й наст.

<sup>13</sup> Султанов Ю. І. Література мусульманського Ренесансу. — С. 5–10.

<sup>14</sup> Балашов Н. И. Введение // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1985. — Т. 3. — С. 21.

<sup>15</sup> Див.: Kraus F. K. Geschichte der christlichen Kunst. — Freiburg, 1896.

<sup>16</sup> Див.: Айналов Д. Эллинистические основы византийского искусства. — СПб., 1900. — С. 4–5; Strzygowski J. Orient oder Rom. — Leipzig, 1901. — S. 8.

<sup>17</sup> Чалоян В. К. Восток–Запад... — С. 115.

<sup>18</sup> Див. про це докладніше: там само. — 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 незачищеному приміщенні. Коли 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>19</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 Кітоса, Посідоній), а римський (Епіктет, Сенека, Марк Аврелій) — етику, яка і виявилася вершиною цієї філософії.

<sup>20</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 (нотаток), 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., втрачені). “Бібліотека” Фотія — це перший середньовічний бібліографічний твір з елементами літературної критики.

<sup>21</sup> Див. про це докладніше: *Чалоян В. К.* Восток–Запад... — С. 134–136.

<sup>22</sup> Див. про це докл.: там само. — С. 134–135 й наст.

<sup>23</sup> Див.: там само. — С. 148.

<sup>24</sup> Див. про це: *Крочковский И. Ю.* Избр. соч. — М.; Л., 1956. — Т. 2. — С. 470–471.

<sup>25</sup> *Перипатетики* — коментатори та послідовники Арістотеля.

<sup>26</sup> Див. про це докладніше: *Чалоян В. К.* Восток–Запад... — С. 179–182.

<sup>27</sup> Див. про це: там само. — С. 181–182.

<sup>28</sup> Див.: *Лей Г.* Очерки истории средневекового материализма. — М., 1962. — С. 461, 496, 452; *Чалоян В. К.* Восток–Запад... — С. 185–186.

<sup>29</sup> Цит. за: *Эйкен Г.* История и система средневекового мирозерцания. — СПб., 1907. — С. 526–527.

<sup>30</sup> Про факти цього впливу — див. також: *Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и Восточный Ренессанс. — Тбилиси, 1967. — С. 93–95.

## Pensum controle

### з історії західноєвропейської літератури доби Відродження\*

#### *Всмысл*

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.

#### *Италийська 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. Кавальканти).
10. Традиційне і новаторське в збірці Данте “Нове життя”, подальший розвиток в ній “стильовітських” тенденцій.
11. Проблематика і значення в історії італійської літератури трактатів Данте “Бенкет” і “Про народну мову”.
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,

\* Тут подається розширений (з урахуванням можливих подальших перспектив) перелік залікових питань з історії західноєвропейської літератури доби Відродження. Питання сформульовані у розгорнутому вигляді, щоб продемонструвати їх конкретне проблемне наповнення і зорієнтувати студентів у їх самостійній підготовці. Конкретну сукупність питань і форму контролю знань студентів формують і обирає викладач.

- система образів і форми вираження авторської свідомості у першій частині “Божественної Комедії” — “Пекло”.
14. Втілення поетичного світогляду Ф. Петрарки у його латиномовних творах (незак. героїчній поемі “Африка”, морально-філософському трактаті “Про презирство до світу”).
  15. Поетична збірка Ф. Петрарки “Regum vulgarium fragmenta” (“Уривки на нгородній мові”, інша назва “Канцоньере”) 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 поезики, 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 “Закоханий Орlando”).
  19. Поема Л. Аріосто “Шалений Орlando” як явище Високого Відродження періоду Чінквеченто: основний пафос, композиція, тематика, сюжетна багатоплановість, складне переплетення у творі середньовічного епосу, куртуазного роману, античних поезій, італійських новел, іронічність як домінанта авторської свідомості, значення поеми у подальшому розвитку європейської літератури.
  20. Своєрідність італійської новелістики XVI століття.
  21. Розвиток драматичних жанрів в італійській літературі XVI століття. Поетика комедії Н. Макіавеллі “Мандрагора”.
  22. Криза ренесансної свідомості в книзі Н. Макіавеллі “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, поезика, 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 Гуттена.
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, джерела, 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 “Досліди”: 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, проблематика і жанрові особливості “Утопії”.
49. Якісний розвиток англійської поезії Раннього Відродження в творчості Т. Уайєта 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. Монтемайора “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 особливості, 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 Відродження до Барокко.

#### Португальська література

77. Ренесансний процес в португальській літературі. Лірика Л. В. де 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.



К 59 Козлик І. В. Історія зарубіжної літератури Середньовіччя і доби Відродження. Західноєвропейська література доби Відродження. Частина перша. Вступ. (Методологічні зауваги, методичні рекомендації і матеріали та reperytorium до фонових тем). — Івано-Франківськ: Плай; Поліскан, 2001. — 126 с.  
ISBN 966-640-049-9

Для студентів і викладачів філологічних факультетів, факультетів романо-германської філології університетів та гуманітарних факультетів вузів.

For students and teachers of philology, Romance and Germanic and humanitarian university departments.

ББК 83.3(4)42

*Науково-методичне і навчальне видання*

**Ігор Володимирович Козлик**

ІСТОРИЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ  
І ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ. ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА  
ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ. ЧАСТИНА ПЕРША. ВСТУП.  
(МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАУВАГИ, МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ І  
МАТЕРІАЛИ ТА REPERTORIUM ДО ФОНОВИХ ТЕМ)

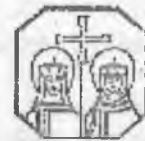
\*

*Друкуються за постановою вченої ради  
Прикарпатського університету ім. Василя Стефаника*

Ідея проекту	Я. В. Мазурчак
Технічний редактор	А. П. Мазурчак
Складання	І. В. Козлик
Комп'ютерна верстка, оригінал-макет	О. В. Мазурчак
Коректура	Л. М. Вашкевич, Л. В. Мазурчак-Офіцерова

Здано до складання 01.09.2001. Підписано до друку 31.12.2001. Формат 60x84/16. Папір Газетний.  
Гарнітура Times, Futuris. Друк трафаретний. Ум. друк. арк. 8,68. Обл. вид. арк. 8,82. Наклад 320 прим.  
Видавництво "Плай" Прикарпатського університету ім. В. Стефаника.  
76000, Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57

ВИХОДУ ДАНОГО ПОСІБНИКА СПРИЯЛИ:



**Rev. Myron Panchuk**  
Co-Pastor

**Sts. Volodymyr and Olha Ukrainian Catholic Church**

Українська Греко-Католицька Церква

Парафія Св. Володимира і Ольги

(м. Чикаго, США)

**А. Субічев** — ведучий радіопрограм на телерадіокомпанії  
“Вежа” (м. Івано-Франківськ)

**Л. І. Андрусик, О. М. Аржаникова, І. О. Вет-  
чинкіна, Н. В. Густякова, А. С. Кіреєв, І. С. Ко-  
вак, О. О. Копачева, Ю. О. Крилова, О. М. Лазо-  
ришин, Д. В. Лейб'юк, О. І. Середюк, І. В. Чуйко**  
— студенти-русисти II, IV та V курсів філологічного  
факультету Прикарпатського університету ім. В. Стефаника

**Л. О. Волошин** — зав. відділом комплектування і наукової  
обробки літератури Наукової бібліотеки Прикарпатського  
університету ім. В. Стефаника

**Д. О. Крилов** — колишній студент російського відділення  
філологічного факультету Прикарпатського університету  
ім. В. Стефаника

**В. А. Скопич** — головний лікар Івано-Франківського  
облнаркодиспансеру